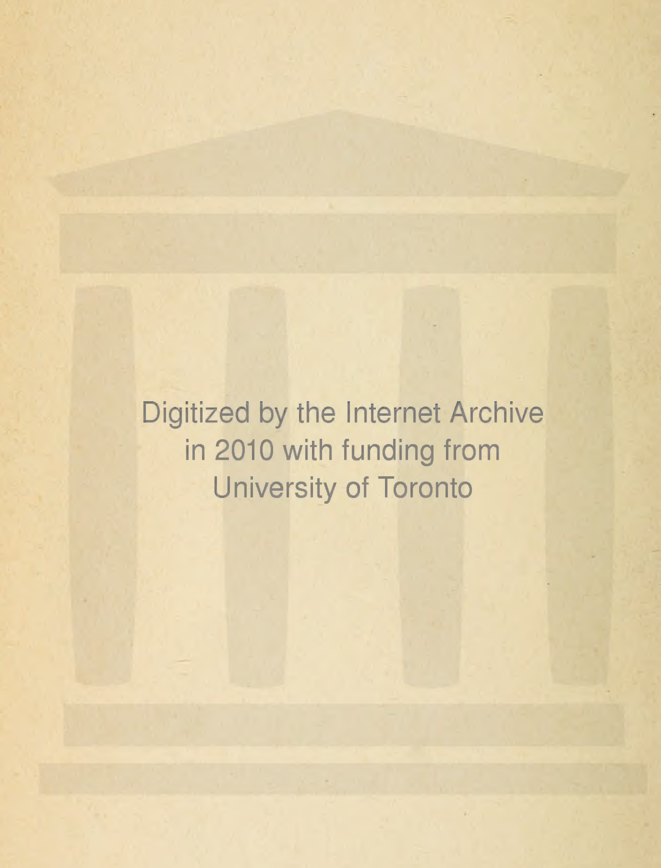
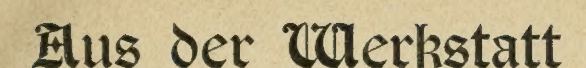


LUDWIG FULDA
AUS DER WERKSTATT









Aus der Werkstatt



Studien und Anregungen

von

Ludwig Fulda



Stuttgart und Berlin 1904
J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger

Druck der Union Deutsche Verlagsgesellschaft in Stuttgart

Inhalt



Über
den Wert der Beobachtung in der Poesie

1884

Jede wahre Poesie, insofern sie nie etwas anderes war und werden kann als ein verklärtes Spiegelbild des menschlichen Daseins, muß vom realen Leben ausgehen, und jene poetischen Leistungen werden den Kern einer Literatur bilden, die auf diesem realen Untergrunde mit der breitesten Basis ruhen. Es werden dies Werke sein müssen, die außerhalb der betreffenden Periode unmöglich, innerhalb ihrer notwendig sind; deren bleibender Wert, abgesehen von ihrem ästhetischen Gehalt, schon darin beruht, daß in ihnen gleichsam die latente Seele des Zeitalters in die Erscheinung tritt und ihren Haß wie ihre Liebe, ihre Furcht wie ihre Hoffnung mit unmittelbarer Wahrheit zur Darstellung bringt. Aber auch der ästhetische Gehalt einer Dichtung ist von den Zeitbedingungen abhängig; denn die Schönheit hat kein anderes Mittel, um in die Erscheinung zu treten, als die Form, und diese ist nicht stabil und unveränderlich, sondern entwicklungsfähig und entwicklungsbedürftig, von dem eigenartigen Charakter jedes Zeitalters abhängig. Wenn wir also von einem Werk echter Poesie verlangen, daß sich in ihm das allgemein Menschliche und das zeitlich Besondere aufs innigste verschmelzen, so ist damit alles gesagt. Sobald einer von diesen beiden Faktoren die Alleinherrschaft oder

auch nur die Oberhand gewinnt, entstehen jene Irrtümer, von denen unsere neueste Literatur nur allzusehr erfüllt ist. Das einseitige Vorwiegen des rein Menschlichen führt zu jenem blassen und leeren Idealismus, den ein mißverstehendes Nachahmen des Klassischen hauptsächlich in der Lyrik und in der Jambentragödie kultiviert; die einseitige Betonung des zeitlich Besonderen bewirkt dagegen jenen flachen, prosaischen Realismus, der das Stümpertum zu wohlfeilen Ehren bringt und schließlich den Unterschied zwischen dem Dichter, dem erfahrenen Menschenkenner und dem witzigen Kopf höchst problematisch macht. Problematisch insofern, als man Eigenschaften, deren der eine bedarf, auf den anderen überträgt und das poetische Schaffen von Bedingungen abhängig sein läßt, die wenig oder gar nichts damit zu tun haben. So ist es gekommen, daß in der wunderlichen Ästhetik, die sich allmählich für den Hausgebrauch herausgebildet und festgesetzt hat, zwei Begriffe in eine ganz schiefe Bedeutung geraten sind und in dieser umso größeren Schaden stiften, als sie richtig angewendet für unsere Einsicht in das Wesen der Poesie von nicht geringer Tragweite sein können. Ich meine die Begriffe des Erlebnisses und der Beobachtung.

Was zunächst das Erlebnis betrifft, so wird hundertmal gesagt und geschrieben, Goethe habe nur Erlebtes geschildert, seine Poesie sei durchweg erlebt. Man hat damit etwas sehr Plattes und Selbstverständliches gesagt und geschrieben; denn alle Poesie ist erlebt, oder sie ist keine. Nur ist ein sehr großer Unterschied zwischen dem äußeren und dem inneren Erlebnis, zwischen der Begebenheit, deren Augenzeugen und Mithandelnde wir

sind, und dem Vorgang, der irgend einen bestimmenden seelischen Eindruck ausübt, ohne deshalb notwendig eine äußere Begebenheit zu sein. Das äußere Erleben aber, also das, was der allgemeine Sprachgebrauch unter Erlebnis schlechtweg versteht, ist nie und nimmer das, was den Dichter machen, entwickeln oder fördern kann. Es gibt Menschen, die das Erschütterndste und Gewaltigste gesehen und erfahren haben und doch nicht den tausendsten Teil von dem erleben konnten, was ein kleines Männchen erlebt hat, das nur einmal in seinem Leben sich ein paar Stunden weit von Königsberg entfernte, und dessen Dasein mit der Regelmäßigkeit eines Uhrwerks ablief. Ein Ereignis ist noch kein Erlebnis; bei letzterem kommt nichts auf das Geschehende, alles aber auf die seelische Wirkung an. Die wechselvollen Ereignisse seines Lebens hätten Goethe weder zum Dichter machen, noch die verborgene Dichterkraft in ihm wecken können; er wäre auch kein Goethe, wenn er jene Ereignisse dargestellt hätte. Er stellte aber die Erlebnisse dar, für die jene Ereignisse nur der äußere Anlaß waren, die Eindrücke und geistigen Wandlungen, die aus ihnen eben nur bei ihm hervorgingen und bei jedem anderen überhaupt nicht oder doch nicht so hervorgegangen wären. Das, was man allenfalls als eine Eigentümlichkeit Goethes gegenüber anderen großen Dichtern betrachten kann, ist das Bedürfnis, sich zu Erlebnissen durch Ereignisse anregen zu lassen. Glaubt man etwa, Schiller habe seinen „Wallenstein“ nicht ebenso erlebt wie Goethe seinen „Faust“, weil in seinem äußeren Leben kein Geschehnis den Geschehnissen seines Werks entspricht? Hätte er nicht alle Vorgänge in der

Seele seines Helden nacherlebt und miterlebt, so würde er ihn niemals so haben schildern können. Die Fähigkeit des inneren Erlebens ist es überhaupt, die das dichterische Talent macht, und ohne die niemand ein Dichter wird. Diese Fähigkeit ist eine angeborene, und Leute, welche Dichter zu sein glauben, weil sie die Resultate einer reichen Lebenserfahrung und gereiften Menschenkenntnis in irgend eine anständige Form bringen, werden vor dem Richterstuhl eines durchgebildeten Kunstgeschmacks niemals bestehen können. Wollte man das bestreiten, so müßte man konsequenterweise behaupten, daß jeder gründliche Menschenkenner auch ein Dichter sei oder werden könne. Das ist er aber deshalb nicht und kann es deshalb auch nicht werden, weil er die Empfindungen und Gedanken der fremden Individualität im besten Fall durchschauen, aber nicht in sich nacherleben kann; geschweige daß er kraft der Fähigkeit inneren Erlebens eine fremde Individualität aus sich heraus erschaffen könnte, die nicht ein schattenhafter Homunkulus, sondern ein Wesen von Fleisch und Blut wäre. Gerade darin ist aber die Stärke eines großen Dichters zu suchen. Auch Goethes Gestalten sind wahrlich keine Kopien nach dem Leben, so sehr man sich heutzutage bemüht, zu jeder einzelnen das Modell zu entdecken, gleichsam die lebendige Quelle, aus der er geschöpft hat, als wäre Goethe nicht Goethe, sondern selbst ein Goethe-Philolog gewesen. Wo ihm wirklich Modelle gesessen haben, da war ihre Gegenwart nur das Rohmaterial, dem erst sein nachfühlender und aus eigenem Erleben nachgestaltender Dichtergeist den Odem des Lebens einhauchte. Glücklicherweise wird man aber für

Gestalten wie Mignon und den Harfner, Vansen und den Apotheker — wahrlich nicht seine farblosesten — so bald keine Originale nachweisen können, und es ist sehr zu bezweifeln, ob Goethe den Mephistopheles nicht hätte schaffen können, wenn er auch Merck und Herder niemals kennen gelernt hätte, wie groß auch immer deren allgemeiner Einfluß auf seine Entwicklung gewesen sein mag. Was nun gar Shakespeare betrifft, so wird doch niemand trotz dem Dunkel, das sein Leben verhüllt, und der somit uneingeschränkten Möglichkeit abenteuerlichster Konjekturen ernstlich die Behauptung wagen, Shakespeare sei auch nur zu dem hundertsten Teil seiner Charaktere und Situationen durch äußere Erlebnisse angeregt worden. Gesetzt auch, daß er viele Eifersüchtige gesehen und in ihren geheimsten Regungen belauscht hätte, niemals würde er einen Othello geschaffen haben, hätte er die Eifersucht nicht in sich selbst erlebt. Damit soll natürlich nicht gesagt sein, daß etwa er selbst zeitweilig von der Leidenschaft der Eifersucht befallen war; er müßte ja ein Ungeheuer von einem Menschen gewesen sein, wenn alle Leidenschaften in ihm getobt hätten, die er dargestellt hat, ganz abgesehen davon, daß es dann zum Stückeschreiben schwerlich gekommen wäre. Nein, er besaß eben die eminente dichterische Kraft des willkürlichen inneren Erlebnisses; indem er den Othello schuf, lebte er in der Seele eines Eifersüchtigen, in ihrer Gesamtstimmung sowohl wie in jeder einzelnen ihrer Empfindungen.

Wir haben nur die Ergebnisse dieser Betrachtung ins Auge zu fassen, um den Wert der Beobachtung richtig abschätzen zu können, den als einen ganz un-

schätzbaren hinzustellen neuerdings die Ästhetiker, die Kritiker und seltsamerweise auch einige Dichter sich beeifern. Denn die Beobachtung ist ja nur die Methode, äußere Erlebnisse recht zu erfassen und auszunützen. Wer nicht zu beobachten versteht, wird an den interessantesten Offenbarungen fremden Seelenlebens mit blödem Auge vorübergehen, etwa so, wie der unkundige Wanderer an den seltensten Pflanzen und Mineralien vorbeischreitet, die für den geübten Blick des Forschers unschätzbare Funde sind. Die Beobachtung ist allerdings in der Wissenschaft alles; sie ist die erste Bedingung und das wichtigste Hilfsmittel für den Psychologen und für den Menschenkenner. Was aber ist sie für den Dichter? Lassen sich die psychologischen Vorgänge, die des Dichters hauptsächlicher Stoff sind, überhaupt beobachten? Die wahre Domäne des Poeten ist die Leidenschaft, von ihrem schüchternsten Keim bis zu ihrem gigantischsten Ausbruch. Man macht es sich aber meistens nicht klar, wie überaus selten im realen Leben die Fälle sind, wo die Leidenschaft sich beobachten läßt; denn zur Beobachtung gehört vor allem das Unbeteiligtsein, die Unbefangenheit des Beobachtenden, und einem Unbeteiligten gegenüber äußert die Leidenschaft sich gewiß nicht häufig, am allerwenigsten in einer Zeit und Gesellschaft, wo die Macht der Sitte den Naturtrieb unterjocht. Auch hier ist also der Dichter weit weniger auf die Außenwelt als auf seine Innenwelt angewiesen; denn selbst den Fall gesetzt, daß er zur Beobachtung fremder Leidenschaft ungewöhnlich viel Gelegenheit hätte — das, worauf es in seiner Darstellung vor allem ankommt, das innerste Seelenleben des Leiden-

schaftlichen und der Prozeß des Keimens und Wachsens seines Affekts, das zu beobachten, ist ihm ja doch unter allen Umständen versagt. Es ist eine sehr verbreitete Wahrheit, daß es ohne Leidenschaft keinen Künstler gibt; aber in dieser Wahrheit liegt ein tieferer Sinn, als man gemeinhin darin sucht. Der Künstler muß nicht nur leidenschaftlich empfinden können, wenn Schicksale irgendwelcher Art ihn erschüttern, sondern er muß auch die Fähigkeit haben, leidenschaftliches Empfinden in jedem Moment, wo er an sein Werk geht, willkürlich in sich wachzurufen. Man erzählt von dem großen französischen Schauspieler Talma, er habe, als er beim Tode seines Vaters laut aufgeschrieen, sich den Schrei sofort für eine seiner tragischen Rollen gemerkt. Einerlei ob diese Erzählung auf Wahrheit beruht, er hätte eine solche Beobachtung, wenn er wirklich ein großer Schauspieler war, leicht entbehren können; denn der darstellende Künstler, sofern er Künstler ist, wird in dem Augenblick, wo der von ihm dargestellte Charakter einen ähnlichen Anfall verzweifelten Schmerzes erleidet, so ganz in dessen Seele empfinden können, daß der Schrei ihm fast mit gleicher Naturnotwendigkeit sich entringen wird wie seinem lebenden und leidenden Urbild. Diese Kraft anempfundener Leidenschaft, die man vom großen Schauspieler verlangt und erwartet, gilt für alle Kunst und ganz besonders auch für die Poesie. In dieser Kraft besteht die dichterische Intuition, die ein weit umfassenderes Seelengebiet unmittelbar schaut, als es die scharfsinnigste psychologische Reflexion jemals beobachten kann. Es ist ein sehr erleuchtendes Wort Goethes, wenn er einmal sagt: „Wenn ich die Augen ordentlich

aufmache, so sehe ich so ziemlich alles, was zu sehen ist." Das heißt doch, er sah auch sehr vieles, was nicht sichtbar war, sehr vieles, was andere mit noch so scharfen Augen, und hätten sie diese auch noch so weit aufgemacht, niemals gesehen hätten. Wer das aber noch Beobachtung nennen will, wie es zum Beispiel Spielhagen in seinen „Beiträgen zur Theorie und Technik des Romans" tut, der muß zum mindesten zugeben, daß er ein und dieselbe Bezeichnung auf zwei völlig heterogene Begriffe anwendet. Oder was hätte ein solches divinatorisches Erfassen des innersten Wesens der Dinge mit jener gewöhnlichen Beobachtung zu tun, die sich aus einer Reihe von Einzelzügen ein mehr oder minder unvollkommenes Mosaikbild zusammenstückelt? Und wenn es nichts mit ihr zu tun hat, so soll man auch die Gemeinsamkeit des Namens nicht aufrecht erhalten; denn hier ist der Name durchaus nicht „Schall und Rauch", sondern die Einheit der Benennung wird stets die Vermischung der weit auseinanderliegenden Begriffe zur Folge haben. Sonst würde man wenigstens nicht so oft den fadenscheinigen Ausspruch hören müssen, ein Dichter habe den und jenen feinen Zug dem Leben abgelauscht. Abgelauscht! Als ob für den wahren Dichter das Leben hinter Schloß und Riegel wäre und er durchs Schlüsselloch blinzeln müßte! Als ob er es nicht wie die Luft einatmete, es ihm nicht wie das Licht in die Augen strahlte!

Eine Tatsache, die mehr als irgend eine andere dazu geeignet ist, für unsere Auffassung ein schlagkräftiges Zeugnis abzulegen, ist Goethes Verhältnis zur Naturwissenschaft. Wie sehr hat er auch da fast alles,

was er erreicht hat, durch Divination erreicht, und wie sehr hat er den Wert der experimentellen Beobachtung unterschätzt! Und er mußte ihn unterschätzen, weil er eben ein Dichter war, weil seine Art des Naturerkennens der systematisch beobachtenden Naturforschung nicht viel näher stand als die Poesie der Wissenschaft. Derselbe Goethe sprach in seinen späteren Jahren sein Erstaunen darüber aus, wie richtig er im „Götz" die Menschen gezeichnet habe, ohne sie noch eigentlich zu kennen; und wer möchte sich ernstlich unterfangen, das gewaltige Drama des jungen, klösterlich erzogenen Karlsschülers aus seinen Beobachtungen erwachsen zu lassen! Ich brauche wohl kaum den Einwurf zu fürchten, daß Goethes Menschen im „Götz" umso viel lebenswahrer sind als Schillers Menschen in den „Räubern", um wie viel die damalige Lebenserfahrung Goethes diejenige Schillers übertraf. Natürlich bleibt es dem Dichter nicht erlassen, Welt und Zeit nach allen Richtungen kennen zu lernen; aber er lernt sie eben nicht dadurch kennen, daß er sie nach und nach beobachtet, sondern dadurch, daß er sie nach und nach intuitiv erfaßt und in sich selbst erlebt. Nun gibt es allerdings noch einen Rest wirklicher Beobachtung, deren kein Dichter entraten kann. Wenn er leblose Gegenstände schildert, die seinen Gestalten zur Staffage dienen, zum Beispiel eine Werkstatt oder einen Park, so muß er diese allerdings gesehen und im gewöhnlichen Sinne des Wortes beobachtet haben. Aber eine solche Beschreibung ist überhaupt gar kein dichterischer Akt, und sobald sie mehr wird, sobald Farbe und Stimmung hineinkommt, so ist auch gleichzeitig wieder die Grenze der bloßen Beobachtung

überschritten. Einen Sturm zu beschreiben vermag jeder, der ihn einmal mitgemacht hat und die Sprache beherrscht; einen Sturm so zu schildern, daß aus der Schilderung die Stimmung der Beteiligten herausklingt, vermag nur der Dichter, und er vermag es nicht dadurch, daß er jenen Sturm genau beobachtet hat, sondern dadurch, daß er sich in die Seele der Beteiligten versetzt.

Es wird aus diesen Betrachtungen zur Genüge erhellen, daß Erlebnis und Beobachtung in der gewöhnlichen Bedeutung, die der Sprachgebrauch diesen Worten beilegt, nur in sehr eingeschränktem Sinne als Bedingungen des poetischen Schaffens zu gelten haben, daß vielmehr diese Bedingungen in dem willkürlichen inneren Erleben und in der intuitiven Welterfassung bestehen. Diese beiden Bedingungen, die eigentlich nur eine einzige sind, weil sie ihren gemeinsamen Ursprung in der schöpferischen Phantasie haben, werden da, wo sie erfüllt sind, auch jedesmal jene höchste Aufgabe der Poesie erfüllen helfen, die wir in der innigen Verschmelzung des allgemein Menschlichen mit dem zeitlich Besonderen erkannten; denn alles Menschliche wird der berufene Dichter in sich selbst erleben, und alles Zeitliche wird er mit divinatorischem Blick erschauen. Es ist eine schöne und tiefsinnige Sage der Griechen, Homer, der Vater aller Poesie, sei blind gewesen; denn das Auge des Dichters ist nicht nach außen, sondern nach innen gerichtet. In seinem Inneren ist ein Spiegel, der die Welt nicht so zeigt, wie sie erscheint, sondern wie sie ist, und ein Herz, das alle Herzen versteht und alle Leiden mitleidet.

König Ludwig II. von Bayern

1886

Ein König, der durch Selbstmord endet! Und auf welche Art! Im tiefsten Frieden, in der Mitte seines Volkes, das ihn vergöttert, wenige Schritte von seinem prächtig gelegenen Lustschloß stürzt er sich in die Wellen des Sees, den Arzt, der ihn retten will, nach furchtbarem Kampfe mit hinunterreißend. Eine Katastrophe, die in der ganzen neueren Geschichte ohne Beispiel dasteht, deren nüchternste Schilderung sich anhört, als wäre sie der überhitzten Phantasie eines Sensationsschreibers entsprungen. Und dieses entsetzliche Ende ist doppelt erschütternd, weil es so grausam folgerichtig ist: es ist nur der tragische Abschluß eines tragischen Lebens. Mit unbarmherzig äschyleischer Laune hat das Schicksal hier sein Trauerspiel entworfen und durchgeführt; nichts fehlt darin, nicht der kühne, kraftvolle Aufschwung, nicht das Verweilen auf schwindelerregender Höhe, nicht der grause Sturz in die Tiefe. Mit allzuraschem Flug strebte er der Sonne entgegen, dieser Ikarus des neunzehnten Jahrhunderts. Derselbe glanzvolle Strahl, in dem er weltentrückt und traumverloren sich selbst genoß, blendete seine Augen und versengte seine Flügel, so daß er des Fluges vergaß und senkrecht hinuntersank in die Wogen.

Wenn irgend ein bestimmender Zug erkannt werden konnte in den Taten und Gedanken dieses widerspruchs-

vollen Charakters, auch dann noch, als der Wahnsinn sie bereits verzerrte, so war es der Glaube an sich selbst oder vielmehr an die fast überirdische Hoheit der Idee, als deren Verkörperung er sich fühlte. Er gab dem Begriff der Majestät eine geradezu mystische Deutung; er sah im Königtum nicht den Gipfel einer gesetzmäßig aufgebauten Ordnung, nicht den Schlußstein der großen Staatspyramide, sondern eine Art von Märchenpalast, der außer allem menschlichen Zusammenhang steht, nur um seiner selbst willen vorhanden, einsam und unzugänglich wie die Schlösser, die er in den Bergen errichten ließ. Die meisten phantastischen Neigungen des Königs, die sich später freilich als die Vorboten einer zerstörenden Krankheit erwiesen, keimten aus dieser Grundauffassung seines hohen Berufes. Und diese Auffassung war zugleich die tragische Schuld, die mit unheilvoller Entwicklung seinen Untergang vorbereitete. Je schroffer und abenteuerlicher die Folgerungen wurden, die er aus seiner Majestätsidee zog, umsomehr mußte er sich mit der realen Welt, mit den werktäglichen Anforderungen des Staatslebens und des privaten Daseins entzweien. Inwieweit hieran der Krankheitskeim beteiligt war, den nach dem Ausspruch der Ärzte König Ludwig II. durch Vererbung in sich trug, das wird selbst die Wissenschaft nicht endgiltig beurteilen können. Sicher ist jedoch, daß die Umstände und Ereignisse seines Lebens, vor allem seiner Jugend, jene Naturanlage in unseliger Weise gefördert haben.

Die Erziehung, die Maximilian II. dem Kronprinzen zu teil werden ließ, war die denkbar strengste. Sie war bürgerlich, beinahe spießbürgerlich. Der Thron-

erbe blieb noch als Jüngling völlig unselbständig und wußte von der Welt, zu deren Beherrschung er berufen war, so gut wie nichts. Noch im kräftigsten Mannesalter stehend wurde Maximilian bekanntlich am 10. März 1864 von einem jähen Tode dahingerafft, und am selben Tage bestieg Ludwig II., noch nicht neunzehnjährig, den Thron seines Vaters. Er, der das Leben nur kannte, wie es in seinen Büchern stand, und wie er es sich in seinen Träumen ausgemalt hatte, sah sich plötzlich auf die Höhe emporgerissen. Der Übergang war zu rasch und unvermittelt, um nicht die Phantasie des Jünglings zu überlasten, um ihn nicht die mit einem Schlag erlangte Macht wie ein romantisches Wunder empfinden zu lassen. Und doch war die Zeit weniger als je zum Träumen und Genießen angetan. Gerade in den Tagen seines Regierungsantrittes und in den nächsten Monaten danach tobte der dänische Krieg, der bald den Krieg von 1866 nach sich zog. Selten hat ein zwanzigjähriger Monarch in schwererer Stunde am Steuer gestanden. Ob dann sein Anschluß an den Norddeutschen Bund, ob der berühmte Brief, in dem er Ende 1870 dem König von Preußen die deutsche Kaiserkrone anbot, aus seiner eigensten Initiative hervorgegangen sind, ist nicht genau zu entscheiden. Jedenfalls aber hat sein Verhalten in den Jahren 1870 und 1871 allein die Gründung des Deutschen Reiches ermöglicht, und diese Tat ist großartig und ruhmwürdig genug, um die bleibende Dankbarkeit der Nation zu verdienen.

Auch in der Zeit, welche diesem stürmevollen Anfang seiner Regierung folgte, hat Ludwig II. meist im

rechten Augenblick das rechte Wort gefunden. Seine offiziellen Betätigungen in dem ganzen ersten Jahrzehnt des neuen Reiches offenbaren eine entschieden liberale Gesinnung und eine charaktervolle Festigkeit in allen Fragen, die sein Staatsideal berührten. Als noch während des deutsch-französischen Krieges das Unfehlbarkeitsdogma proklamiert wurde und Döllinger sich ihm entgegensetzte, da war es König Ludwig, der dem mannhaften Theologen schützend und billigend zur Seite trat. Dem Ansturm des Ultramontanismus, der besonders in seiner Hauptstadt mächtig genug war, antwortete er, indem er mit dem Aufgebot seiner ganzen Autorität sich für die Erhaltung des liberalen Ministeriums einsetzte. Als endlich die sogenannte Antisemitenbewegung von Norddeutschland auch nach dem Süden sich auszubreiten drohte, da war es abermals König Ludwig, der ihr ein gebieterisches Halt vor den Grenzen seines Landes zurief.

Während er so in politischen Dingen einen entschieden praktischen und gesunden Sinn bewies, trat nach anderen Seiten sein Hang zum Ungewöhnlichen und Phantastischen immer wunderlicher hervor und wandte sich seine stets schnell entflammte Begeisterung ebenso oft dem Hohen und Würdigen wie dem Seltsamen und Absonderlichen zu. Seine Vorliebe für die Romantik wuchs, je mehr man hätte annehmen sollen, daß die Ereignisse der Wirklichkeit, die so machtvoll und mit so zwingender Logik einherschritten, sie allmählich abkühlen würden. Aber der träumerische Knabe, der plötzlich geweckt worden war, um in die grelle Tagesbeleuchtung des Thrones zu treten, schien noch als

Mann jeden Augenblick willkommen zu heißen, wo er in die Dämmerung zurücktauchen und die unterbrochenen Träume der Jugend weiterträumen konnte. Ihm war eben die Ruhe und Stetigkeit der Entwicklung versagt geblieben; daher das Ungleiche und Sprunghafte seines Wesens, daher die Haltlosigkeit, mit der er zwischen verschiedenen Lebensaltern herumschwankte. Vielleicht wäre dies anders geworden, wenn er einen erfahrenen Freund oder doch einen gewissenhaften und zugleich energischen Ratgeber gefunden hätte. Er fand ihn nicht, möglicherweise nur deshalb, weil er ihn nicht suchte. An echten Männern hat es noch keiner Zeit, noch keinem Lande gefehlt. König Ludwig aber besaß von jeher nur Günstlinge, die er zu sich emporhob und wieder fallen ließ, je nach der Laune des Augenblicks. Seine Auffassung des Majestätsbegriffes war auch daran schuld. Wer die Herrschaft als etwas Übermenschliches betrachtet, der muß einsam bleiben; ein Jupiter mit ehrlichen Freunden zur Seite ist undenkbar.

Die einzige Freundschaft des Königs, die von längerer Dauer war, konnte, so sehr sie ihm persönlich zur Ehre gereichte, doch keinen guten Einfluß auf ihn üben. Es war die Freundschaft, die ihn mit Richard Wagner verband. Vom Standpunkte der Kunst wird man der Berufung Wagners, die König Ludwig als eine seiner ersten Regierungshandlungen vornahm, nur mit höchstem Lobe gedenken können. Denn daß auf solche Weise ein großer und originaler Genius über den Kampf mit der gemeinen Not hinausgehoben und zu neuen Schöpfungen ermutigt wurde, das ist gewiß eines der bedeutendsten Verdienste dieses Fürsten. Aber

es ist eine ganz andere Frage, ob die Folgen des Bundes zwischen König und Künstler für den ersteren heilsam gewesen sind. War es doch weniger das Verständnis der musikalischen Bedeutung Wagners, was ihn zu seinem Bewunderer machte, als das romantische und mystische Element in seinen Musikdramen, als die Weltentrücktheit und Märchenhaftigkeit seiner Helden. Es ist daher unleugbar, daß die phantastischen Neigungen des Königs durch Wagner einen merklichen Vorschub erhielten, und daß ferner seine später so verhängnisvolle Prunkliebe aus den raffinierten Bühnenkünsten dieser Werke neue Nahrung sog.

Jene Prunkliebe hätte sich jedoch auch ohne dieses Vehikel entfalten müssen, da sie gleichfalls auf den Majestätsbegriff des Königs zurückzuführen ist. Er weidete sich an seiner Allmacht, an der Unfehlbarkeit seines Willens; ja, dieser Wille selbst war ihm ein größerer Genuß, als dessen Erfüllung. Der Zauberstab lag in seiner Hand, und es war eine naive Freude, mit der er die Kraft dieses Zauberstabs immer aufs neue erprobte. Er schwang ihn, und ein Feenschloß stand auf einem unwegsamen Felsengipfel; er schwang ihn wieder, und im Innern dieses Schlosses entfalteten sich Wunder aus Tausend und Einer Nacht. So wurde er mehr und mehr ein verspäteter Nachahmer von Ludwig XIV., in dem er auch wirklich sein geschichtliches Vorbild und die vollkommenste Verkörperung seines Herrscherideals erblickte. Mit Feuereifer studierte er die Geschichte des absolutistischen Königs, und das ungeheure Schloß auf der Insel Herrenwörth im Chiemsee, das nun unvollendet steht, sollte außen wie

innen eine genaue Nachahmung des Versailler Schlosses werden.

Versailles auf einer kleinen Insel! Welch ein Gegensatz zwischen dem Original und seinem Abbild! Und genau derselbe Gegensatz ist zwischen den Bewohnern. Die Prachtliebe Ludwigs XIV. war öffentlich; sie kam dem Hof, der Weltstadt, dem ganzen Lande zu gut. Ludwig II. aber zog sich in seine Wunderschlösser immer mehr zurück, bis er gänzlich unsichtbar wurde wie Jupiter in der Wolke.

Diese stets wachsende Weltflucht mag gleichfalls ausgegangen sein von dem Begriff der Herrscherhoheit, der eine geheimnisvolle Unnahbarkeit der Majestät verlangte. Aber auch andere Gründe haben dazu beigetragen, den König zuerst weltscheu, dann menschenscheu und zuletzt sogar lichtscheu zu machen. Bei seiner sensiblen und extremen Natur und bei der völligen Unerfahrenheit, mit der er den Thron bestieg, mußten wenige Enttäuschungen hinreichen, ihn zu verbittern und das Gift des Argwohns in sein Herz zu senken. Daß ein jugendlicher König, der einigermaßen scharfe Augen hat, die Menschen nicht gerade von ihrer achtungswertesten Seite kennen lernt, ist begreiflich. Aber sein Vertrauen scheint, nachdem es erst einmal betrogen war, überhaupt niemals mehr erstarkt zu sein. Ob auch der Rückgang seiner Verlobung, über den es allerlei mehr oder weniger glaubliche Versionen gibt, den Grund in einer solchen Täuschung seines Vertrauens hatte, sei dahingestellt. Jedenfalls hat der König seitdem nie wieder eine Frau, nicht einmal, von wenigen Ausnahmen abgesehen, seine nächsten Verwandten in seiner Nähe ge-

duldet; ja, er soll sogar verboten haben, daß man in seiner Umgebung von Frauen spreche. Wenn er im letzten Jahrzehnt seiner Regierung sich allmählich so vollständig abschloß, daß ihn die höchsten Beamten, die Räte der Krone, die Mitglieder des Hofes, ja sogar seine Geheimsekretäre nicht mehr zu sehen bekamen, so war davon nicht nur seine zunehmende Menschenverachtung die Ursache, sondern auch eine krankhafte Furchtsamkeit, die man vielleicht künstlich nährte, um sich ihm unentbehrlich zu machen. Diese an Verfolgungswahn grenzende Angst bewirkte auch, daß der König die Nacht zum Tage und den Tag zur Nacht machte. Er stand seit vielen Jahren gegen Abend auf und legte sich am Morgen zu Bett. In einsamen Mondnächten unternahm er weite Spazierfahrten durch die Gebirgstäler oder auf hohe Gipfel, zu denen ein schmaler Fahrweg mühsam genug gebahnt worden war. Ein ausgebildetes Naturgefühl machte die großartigsten Punkte des bayrischen Hochgebirges zu seinen Lieblingsplätzen. Seine Schlösser Berg, Hohenschwangau, Herren-Chiemsee und Linderhof sind sämtlich durch eine wunderbare Lage ausgezeichnet. Außerdem ließ er sich noch auf zahlreichen Bergspitzen einfache Häuser errichten, in denen er sich während der Sommermonate meist nur vorübergehend aufhielt. Am großartigsten liegt das Haus auf dem Schachen, einem Bergplateau, das wie eine vorspringende Kanzel senkrecht in das schauerliche Raintal abfällt und amphitheatralisch von den Felsenriesen des gewaltigen Wettersteingebirges und der gletschergeschmückten Zugspitze umstellt ist. Dort, in einer überwältigend erhabenen Natur, verbrachte der König regel-

mäßig seinen Geburtstag (25. August). Den Überfluß an Zeit, den ihm seine freiwillige Einsamkeit verschaffte, benutzte er zu einer außerordentlich eifrigen Lektüre, die sich fast auf alle Gebiete der schöngeistigen wie der wissenschaftlichen Literatur erstreckte. Seine schon erwähnte Vorliebe für Ludwig XIV. und die Poesie seiner Zeit dehnte er auf die ganze französische Literatur aus, in der er sich denn auch eine nicht gewöhnliche Belesenheit errang.

Infolge seiner Menschenscheu hat König Ludwig in den letzten zehn Jahren seines Lebens keine öffentliche Vorstellung des Hoftheaters mehr besucht. Sein Enthusiasmus für das Theater ließ ihn auf den seltsamen Ausweg der Separatvorstellungen verfallen. Diese merkwürdigen Veranstaltungen, bei denen der König ganz allein in dem großen Hause saß und sogar nicht duldete, daß die unbeschäftigten Künstler sich hinter der Bühne aufhielten, sind oft genug geschildert worden. Auch bei dieser Gelegenheit trat sein autokratischer Zug stark hervor. Die Aufführungen waren gewöhnlich auf acht Uhr angesetzt; häufig aber wurde es zehn Uhr, bis der König erschien, und da in demselben Augenblick, wo er eintrat, angefangen werden mußte, so hatten die Künstler die Unannehmlichkeit, stundenlang vergebens bereit zu stehen. Das Repertoire, das er selbst für diese Aufführungen zusammenstellte, entsprach seinen schon angedeuteten Geschmacksrichtungen. Den breitesten Raum nahm gewöhnlich Wagner ein, ferner alle Stücke aus der Zeit Ludwig XIV. und Ludwig XV., die überhaupt erreichbar waren, so besonders der „Narziß" von Brachvogel, und endlich Dramen aus der vater=

ländischen Geschichte. Später fand der König noch eine Methode, die ihm die Suche nach derartigen Stücken bedeutend vereinfachte. Er ließ sich zu irgend einer Episode aus der Geschichte, die ihn gerade interessierte, das Stück schreiben und stellte für die Separatvorstellungen einen ständigen Separatdichter an. Auch auf der Bühne war seine Prachtliebe nur durch den abenteuerlichsten Aufwand zu befriedigen, und in den Ausstattungen einzelner Stücke wurde ein kaum glaublicher Pomp entfaltet. Da hier nichts zu teuer sein konnte, da ferner der König den Ausfall, der durch eine mehrwöchige Schließung des Hoftheaters mitten in der Saison für die Kasse entstand, aus seiner Privatschatulle ersetzte, da er außerdem die hervorragenden Künstler mit den kostbarsten Geschenken überhäufte, so verschlangen diese Separatvorstellungen jedesmal Unsummen. Und nicht allein die Separatvorstellungen.

Die mehr als fürstliche Freigebigkeit, mit der König Ludwig persönliche Dienste und künstlerische Leistungen belohnte, entsprang wohl auch weniger dem Trieb, zu beglücken, als seinem Souveränitätsbewußtsein. Auch hier mag er sich wie der Deus ex machina gefühlt haben, der dem überraschten Sterblichen ungeahnte Schätze in die Hände spielt. Wenn diese vereinzelten Strahlen seiner Gunst schon zu blenden vermochten, so war der Glanz, mit dem er sich selbst umgab, nur mit Vorbildern aus der orientalischen Geschichte oder der römischen Kaiserzeit zu vergleichen. Eine maß- und ziellose Verschwendungssucht nahm immer mehr überhand, und weil man den König stets nur bestärkt hatte in dem Glauben, daß nichts unmöglich sei, was er

wünschte, so wünschte er das Unmögliche. Die hastige Bautätigkeit hätte, obwohl sie Millionen auf Millionen forderte, für sich allein die außerordentlich reich dotierte Zivilliste nicht so schnell erschöpfen können, hätten nicht beinahe täglich neue exzentrische Gelüste des Königs ihre kostspielige Befriedigung gefordert.

Die meisten Sonderheiten und Sonderlichkeiten dieses rätselvollen Charakters ließen sich zurückführen auf seine phantastische Auffassung der Majestät und der königlichen Allmacht. Aber je mehr Ludwig II. das Königtum als eine Sonne betrachtete, umsomehr vergaß er, daß die echte Sonne nicht nur unerreichbar hoch über den Häuptern der Menschen ihre glänzenden Pfade wandelt, sondern zugleich auch der tief unten liegenden Erde Wärme, Licht und Leben hinabsendet. Dieser ideale Geist nahm einen so stolzen Schwung, daß er an einem Ideal vorbeiflog, einem Ideal, das freilich sehr irdisch ist und vielleicht gerade deshalb sehr göttlich: dem Ideal der Pflichterfüllung. Dies war seine schwere Schuld, und er hat sie furchtbar gebüßt. Seine Lieblingsidee, die ihm seine Macht in so romantischem Licht erscheinen ließ, scheiterte durch ein tragisches Verhängnis gerade an der prosaischesten aller Klippen, am Geldmangel. Der unumstößliche Herrscherwille umgestoßen durch den stärkeren Willen der Zahlen, — Jupiter vor dem Bankerott!

Es ist keine Frage, daß dieser furchtbare Zusammenbruch seines lange sorgfältig gehegten Phantasiegebäudes den König in einen verzweifelten Gemütszustand versetzen und die Fortschritte seiner Geisteskrankheit wesentlich beschleunigen mußte. Denn daß schon seit Jahren

seine Phantastik sich immer bedenklicheren Verirrungen hingab und den Glauben an geistige Gesundheit nachgerade ausschloß, das sagte man sich in München laut in die Ohren. Aber noch war es die offizielle Ansicht, daß diese Exzentrizitäten nur die Schwärmereien einer idealen und eigenartigen Natur seien, der man es verstatten müsse, „nach einem selbstgesteckten Ziel mit holdem Irren hinzuschweifen".

Wie falsch diese Ansicht war, wie unheilvoll sie die öffentliche Meinung betrog, das haben seine Entthronung und sein jäher Tod dann plötzlich mit grausiger Klarheit bewiesen. Jetzt, wo wir wissen, welche Zerstörungen die Krankheit des Königs schon lange vor der Katastrophe angerichtet hatte, werden wir vieles, was sein Bild in der Geschichte ernstlich trüben müßte, wenn es bei vollem Bewußtsein geschehen wäre, milder beurteilen, werden wir tief beklagen, daß einer so reichen und zu so Hohem berufenen Natur kein milderes Geschick beschieden war, als in Wahnsinn und Selbstmord zu enden. Ludwig II. besaß alle Gaben, um der beste Fürst zu werden, und er wurde nur der unglücklichste. Gleich dem Euphorion im „Faust" verkannte er maßlos die Grenzen des Menschlichen, strebte er allzu selbstgewiß in die Lüfte und stürzte unrettbar aus schwindelnder Höhe herab. Und die Empfindungen, die bei seinem tragischen Ende sein Volk beherrschten, schienen nur ein Echo jenes berühmten Trauergesangs:

„Ach! Zum Erdenglück geboren,
Hoher Ahnen, großer Kraft,
Leider, früh dir selbst verloren,
Jugendblüte weggerafft.
— — — — — — — — —

Doch du ranntest unaufhaltsam
Frei ins willenlose Netz;
So entzweitest du gewaltsam
Dich mit Sitte, mit Gesetz;
Doch zuletzt das höchste Sinnen
Gab dem reinen Mut Gewicht,
Wolltest Herrliches gewinnen,
Aber es gelang dir nicht."

Die „Freie Bühne“

Aus der Zeit des Kampfes

1889

Also, wir sind wirklich Verbrecher oder zum mindesten Verschwörer, wir Leute von der „Freien Bühne“. Wir sind eine unheimliche Gesellschaft, ein Häuflein Fanatiker oder was sonst. Wir stehen im Begriff, das Theater, das bisher nur dem Schönen, Wahren, Guten geweiht war, zum Tempel der Schamlosigkeit zu machen. Wir haben so seltsame Augen, daß wir vom Leben nichts sehen als den Schmutz, wir Bedauernswerten. Wir wollen dem Kot endlich die verdiente Apotheose zu teil werden lassen. Und alle Kehrmaschinen sind entrüstet.

„Die Kunst soll . . .“ „Die Kunst darf nicht . . .“ „Es kann nicht Aufgabe der Bühne sein . . .“ Ich weiß nicht, ob ich mehr die Kühnheit oder die Weisheit solcher Aussprüche bewundern soll. Wenn ich nur eine Ahnung hätte, woher die Leute so genau wissen, was die Kunst soll, und was sie nicht soll! Wenn ich nur dahinterkäme, wo das geschrieben steht! Wenn ich nur die Gesetzestafeln finden könnte, auf denen ein für allemal das Gebiet künstlerischen Schaffens und Gestaltens in zehn Gebote eingepferchte ist! — Die Kunst soll! Bis jetzt hat jeder neue große Künstler bewiesen, daß die Kunst noch etwas anderes soll, als man bisher geahnt

hat. Bis jetzt hat jeder neue Meister gezeigt, daß die Kunst alles soll, was sie kann.

Mein persönlicher Standpunkt hat mit der Sache, die ich verteidigen will, gar nichts zu tun. Dennoch schicke ich ein Glaubensbekenntnis voraus, weil ich sonst fürchten müßte, mißverstanden zu werden. Ich bin kein Naturalist. Ich bin es weder in meinen theoretischen Ansichten, noch in meiner Produktion. In der letzteren schon deshalb nicht, weil das sogenannte Dichten keineswegs Prinzipiensache, sondern ausschließlich Sache des Naturells ist. Turgenjew sagt einmal: „Wo es sich um schriftstellerische Tätigkeit handelt, leistet man niemals das, was man will, sondern das, was man kann — und so weit es einem gelingt." Dieser große Künstler wußte also, daß Kunst von Können kommt, nicht von Sollen. — Theoretisch gesprochen, bin ich deshalb kein Naturalist, weil ich fest überzeugt bin, daß das, was man Naturalismus nennt, gar nicht existiert, — weder als Kunstgattung noch als geschlossener Begriff. So ist es immer gegangen: Wenn ganz verschiedenartige neue Erscheinungen gleichzeitig in die Welt treten, Erscheinungen, die nichts Gemeinsames haben als eben die Neuheit, so zwängt ihnen das menschliche Urteil, das immer lieber subordiniert als koordiniert, die Gemeinsamkeit eines Schlagwortes auf. Ein solches Schlagwort ist „Naturalismus". Ganze Bibliotheken sind um dies Wort herum geschrieben worden, und doch gibt es keinen einzigen Menschen, der genau wüßte, was es bedeutet. „Der Naturalismus will die Wahrheit." Die wollte schon Homer. „Er will die Natur." Die wollten alle echten Poeten. „Er sieht die Welt pessimistisch."

Das tat schon Buddha. „Er steht auf dem Boden der Wissenschaft." Da stehen auch die Verfasser kulturhistorischer Romane. Mit einem Wort, auf diesem Wege wird man das Neue im sogenannten Naturalismus nicht entdecken. Das Neue liegt einfach darin, daß einige schöpferische Genien aufgestanden sind, welche Welt und Leben mit eigenen Augen angesehen und dargestellt haben. „Einseitig!" höre ich rufen. Ja gewiß, einseitig. Kein Künstler sieht, während er darstellt, zwei Seiten. Kein Maler sieht die Landschaft, die er vom Tal aus aufnimmt, zugleich auch vom Berge. Kein Mensch sieht abwechselnd den Mond von der Erde aus und dann wieder die Erde vom Monde. Das vermag nur die Berechnung der Wissenschaft; die nachgestaltende Phantasie vermag es nicht. Die sieht die Dinge von vorn oder von hinten, von oben oder von unten. Und gerade darin liegt die ewige Triebfeder aller Kunstentwicklung, daß Menschen und Dinge eine Zeitlang von rechts und dann wieder eine Zeitlang von links angeschaut werden. Der einzelne Künstler zeigt uns die Wahrheit immer nur im Profil, aber so scharf, so deutlich, daß wir sie in der gesamten Kunst en face sehen. Die Wissenschaft bewegt sich in einer aufsteigenden Linie; die Kunst bewegt sich in Gegensätzen, in einem Zickzack zwischen Ja und Nein, zwischen Schwarz und Weiß. Und was haben die Schulmeister aller Zeiten getan? Sie haben die Kunst bei Schwarz zurückhalten wollen, wenn sie auf Weiß wollte, und haben sie für Weiß vereidigt, wenn sie wieder Lust zum Schwarzen bekam. Die Kunst hatte in beiden Fällen recht, die Schulmeister in keinem.

Wenn man heutzutage die Meister des Naturalismus nennt, so nennt man Turgenjew, Zola und Ibsen. Schon diese drei Namen sind in ihrer Zusammenstellung ein schlagender Beweis für meine Behauptung, daß es keinen Naturalismus gibt. Diese drei Dichter sind geradezu durch weite Klüfte voneinander geschieden, und sie wären keine großen Dichter, wenn sie einander näher stünden. Ähnlich sehen sich nur die Kleinen, die Großen nie. Jeder von diesen dreien hat mächtig gewirkt; denn in jedem fühlte man eine Kraft, die aus dem Urstoffe schuf. Jeder von ihnen hat zahlreiche Nachahmer begeistert. Nachahmer sind niemals Künstler; denn ein Künstler ahmt nichts nach als die Natur. Diese Nachahmer ersetzten das mehr oder weniger fehlende Talent durch Korpsgeist und taten sich als eine Schule auf. Sie glaubten da ein neues Prinzip zu sehen, wo nur eine neue Schöpferkraft war; sie ahnten nicht, daß jeder wahre Künstler sein eigenes Prinzip ist, daß jeder Genius selbstherrlich ruft: „L'état c'est moi," und so riefen sie nur: „L'école c'est nous."

Ich für mein Teil gehöre keiner Schule an, und am allerwenigsten dieser. Und soviel ich weiß, gehört niemand ihr an von denen, welche die Gründung der „Freien Bühne" anregten und durchsetzten. Aber wir alle fühlen und sehen, daß große Geister emporgewachsen sind und neue Pfade betreten haben. Wir brauchen gar nicht mit ihnen einverstanden zu sein, um sie zu bewundern. Wir brauchen ihre Wege gar nicht für die richtigen zu halten, um uns der trotzigen Kraft zu freuen, mit der sie auf diesen Wegen einherschreiten. Ja, wir können sogar glauben, daß sie verirrt sind,

und können auch dann noch unendlich viel von ihnen lernen. Denn in der Kunst ist der Irrtum eines Genies oder eines originalen Talentes weit, weit lehrreicher als die tausendmal dagewesene Wahrheit der Mittelmäßigen. Und deshalb sind wir weder so unduldsam noch so vermessen, um ihnen zuzurufen: „Hier ist der einzige Weg, der zum Ziele führt." Sondern weil wir wissen, daß zu diesem Ziel unzählige Wege führen, darum wollen wir sie ihre eigenen Wege gehen lassen, wie wir selber die unsrigen gehen.

Wir fühlen und sehen, daß sich langsam und allmählich eine neue Kunst vorbereitet. Der Naturalismus ist diese Kunst noch nicht; er ist nur einer von ihren Ansätzen. Die wissenschaftlichen Fortschritte des Jahrhunderts haben den Horizont der Menschheit erweitert und ihren Blick vertieft. Wir alle sehen mit anderen Augen als unsere Großväter, und die Kunst fängt gleichfalls an, mit anderen Augen zu sehen. Es wäre eine sehr unhistorische Auffassung, zu glauben, daß diese sich erst vorbereitende Kunstepoche sogleich auf ihrem Höhepunkte begänne. Turgenjew, Ibsen und Zola können schon deshalb keine Klassiker sein oder werden, weil sie Vorläufer sind. Sie sind der Morgen, nicht der Mittag. Sie sind vielleicht — solche Parallelen dürfen nie zu streng genommen werden — sie sind vielleicht die Stürmer und Dränger, denen erst nach Generationen die Klassiker folgen. Jede Sturm- und Drangperiode ist radikal, nicht allein in der Kunst. Jede neue Idee hat ein revolutionäre Jugend und ein konservatives Alter. Die Ausschreitungen, von denen auch jene Großen nicht frei sind, das sind eben die Jugendstürme, die

„Frühlingswogen". „Wenn sich der Most auch ganz absurd gebärdet, es gibt zuletzt doch noch 'nen Wein." Nun, wir freuen uns, daß zu den alten guten Weinen, die schon unsere Väter begeisterten, neuer Most gekommen ist. Diejenigen aber mögen sich ärgern, die nicht begreifen können, daß der Most nicht gleich als Wein auf die Welt gekommen, und noch weniger, daß die ältesten Jahrgänge alle auch einmal Most gewesen sind.

Also, ein Neues bereitet sich vor. Wir wissen noch nicht, was daraus werden will; aber wir wissen, daß es schon lebt und atmet. Wer das leugnet, der muß wie der Vogel Strauß den Kopf in den Sand stecken. Und eigentlich leugnet es auch niemand. Zola ist ja ein Modeschriftsteller geworden und ist heute salonfähig. Ibsen wird mit Leidenschaft überall gelesen. Von Turgenjew ganz zu schweigen. Kein Mensch, nicht der wütendste Gegner, denkt daran, diesen Leuten den Mund zu verbieten. Und in der bildenden Kunst ist es nicht anders. Die Bilder der neuen und neuesten Richtung hängen auf jeder Ausstellung, und keiner Jury wird es mehr einfallen, sie grundsätzlich auszuschließen. Indem man etwas zu Worte kommen läßt, erkennt man es noch nicht an. Es ist nicht nur die Pflicht des Kunstrichters, es ist die Pflicht der ganz gewöhnlichen Gerechtigkeit, daß man jedermann gestattet, seine Sache zu führen, daß man niemand verdammt, ehe man ihn gehört hat.

Von diesem Grundsatz macht nur die Bühne nicht Gebrauch. Ein Dramatiker, der nicht aufgeführt wird, ist verdammt, ohne gehört worden zu sein. Er kann sein Stück immerhin drucken lassen; gehört wird er doch nur auf der Bühne. Man darf der bestehenden

Bühne aus dieser Ungerechtigkeit keinen Vorwurf machen; denn sie ist durch tausend Rücksichten dazu genötigt, vor allem durch die Rücksicht auf ihr Publikum. Sie ist die konservativste aller menschlichen Einrichtungen. Sie ist abhängig von einer bunt zusammengewürfelten Menge, die nicht das Dämmern des morgenden Tages vorausgenießen, sondern sich am heutigen Abend amüsieren will. Amüsieren kann man sich aber nur, wenn man in ganz gewohnten Gleisen denkt. In nichts ist der Mensch konservativer als in seinen Vergnügungen. In einem gewissen Alter kann man ihn eher überreden, eine neue Sprache zu lernen als ein neues Kartenspiel. Der ganze Reiz des Spieles beruht überhaupt darauf, daß sich das Altgewohnte in immer neuen Formen darstellt. Und wer auch im Schauspiel nichts weiter sieht als ein Spiel, den durchrieselt es mit kaltem Entsetzen, wenn man ihm von der Bühne herunter verkündet: Der König gilt jetzt nur noch drei, die Dame gilt zehn, und das As ist abgeschafft.

Wir aber sehen im Theater mehr als ein Spiel; wir sehen darin eine Kunst. Und wir wünschen auch der Bühnenkunst, was in jeder anderen Kunst selbstverständliche Lebensbedingung ist: die freie und ungehemmte Entfaltung aller Kräfte. Nicht wir sind die Fanatiker, sondern jene, die in der Kunst nur eine Richtung gelten lassen wollen und jede andere verurteilen. Wir merken, daß allerlei Neues und Jugendliches zum Lichte drängt, und wollen es zum Lichte gelangen lassen. Am Lichte wird es sich schneller klären als in der Dunkelheit. Dieses Neue ist nicht das Richtige, sagt ihr. Möglich, daß ihr recht habt. Es ist auch gar nicht unseres

Amtes, das zu entscheiden. Aber eures Amtes ist es auch nicht. Ihr wißt ebensowenig sicher als wir, ob es das Richtige nicht ist, ob sich das Richtige nicht daraus entwickeln kann. Wir wissen es nicht und deshalb wollen wir's probieren. Wir wollen es zu Wort kommen lassen; wir wollen ermöglichen, daß es sich auslebt. Dann werden wir ja sehen. Besitzt es echte Lebenskraft, so haben wir ihm den Weg erleichtert, die Gärung abgekürzt und ein verdiestliches Werk getan. Besitzt es sie nicht, dann wird es umso rascher überwunden sein, je freier es sich hat entfalten dürfen. Und dann haben wir erst recht ein verdienstliches Werk getan; dann haben wir verhütet, daß ein falsches Märtyrertum entsteht, daß dem Unrecht durch Unterdrückung ein Schein des Rechtes verliehen wird.

Die „Freie Bühne" ist keineswegs nur für die sogenannten Naturalisten gedacht, sondern für alle, deren dramatisches Schaffen mit der heutigen theatralischen Konvention in Widerspruch gerät. Zu diesen Dramatikern gehören nicht nur die Lebenden, sondern in einzelnen ihrer Stücke auch Kleist, Hebbel, Grillparzer, Byron, ja sogar Shakespeare, mit einem Wort die lebenden Toten. Die Freie Bühne ist keine Verneinung des bestehenden Theaters, sondern eine Ergänzung.

Und nun wird es Zeit, daß ich auch zu dem Einzelfalle Stellung nehme, der gegenwärtig die Öffentlichkeit beschäftigt und eine so edle und heilige Entrüstung heraufbeschworen hat, zu der Aufführung des Schauspiels „Vor Sonnenaufgang" von Gerhart Hauptmann. Niemand hat bestritten, daß in diesem Stück die Spuren eines starken Talentes vorhanden sind, und nach dem,

was ich bereits gesagt habe, ist es selbstverständlich, daß ich für die Aufführung dieses Stückes war, obwohl ich glaube, daß dieses starke Talent auf einem jugendlichen Irrweg begriffen ist. Wenn ein junger Mann so etwas schreibt, so tut er es wahrlich nicht aus Schamlosigkeit. Die Schamlosigkeit schreibt keine Stücke, die nach aller menschlichen Berechnung nie im Leben aufgeführt werden. Er tut es aus Idealismus; er glaubt an eine Idee und wird von ihr geleitet. Die jungen Menschen, die heutzutage an Ideen glauben und für sie etwas aufs Spiel setzen, sind nicht gar so häufig. Und wenn sie obendrein Talent haben, so verdienen sie, daß man sie fördert. Indem man das Stück Hauptmanns aufgeführt hat, hat man ihn aber in hohem Maße gefördert. Nicht etwa äußerlich, sondern innerlich. Man hat ihn sich selbst gegenübergestellt, und da wird er, wenn er ehrlich ist, gesehen haben, wie viel er noch zu lernen hat. Er wird wahrgenommen haben, daß mancherlei in seinem Stück nicht auf die Bühne gehört, und zwar nicht deshalb, weil es unanständig, sondern weil es undramatisch ist. Er wird hinzulernen und seine Anschauung ausdehnen. Und wenn seine scharfe Beobachtungsgabe, sein bedeutender Sinn für das Charakteristische uns eines Tages einen anderen Gesellschaftskreis als vertierte schlesische Bauern mit gleichem künstlerischen Ernst und gesteigertem Können vor Augen führt, dann haben wir auch für das offene Theater einen Dichter gewonnen. Das ist ein Gewinn, so groß und wertvoll, daß er den Versuch gelohnt hat und die Entrüstung aufwiegt.

Wenn aber manche Leute geradezu rasend sind vor

sittlichem Schmerz, so rasend, wie sie gar nicht sein könnten, wenn in ihrer Gegenwart all das wirklich passierte, was hier objektiv dargestellt ist, so muß man doch sagen: Schön und appetitlich sind diese Dinge ja wahrlich nicht; aber noch weniger sind sie unsittlich. Es ist nie und nimmer unsittlich, wenn man ohne jede Verzierung und Bemäntelung das Kind beim rechten Namen nennt. Es ist nie und nimmer unsittlich, wenn man uns das Laster in abschreckender Nacktheit zeigt. Durch Wahrheit, und sei sie noch so ekelhaft, ist noch nie ein reines Gemüt verdorben worden. Will man über Unsittlichkeit auf der Bühne wettern, so fange man anderswo an, dort, wo die Unzucht als lustiger Karnevalsscherz behandelt wird, dort, wo der betrogene Ehemann eine komische Figur ist und die Dirne unter bengalischer Beleuchtung den Thron der Welt besteigt, vor dem alle Helden auf die Kniee fallen. Das ist unsittlich. Und die anständigen Frauen, die das amüsant finden, haben kein Recht, sich über die Freie Bühne zu beschweren. Ebensowenig die gebildeten Männer, die aus Entrüstung ins Publikum so unzweideutige Worte rufen, daß die ungebildeten Personen des Dramas sich davor schämen würden.

Vielleicht würden solche Leute sogar einen oder den anderen großen alten Klassiker niederschreien, wenn er als unbekannter junger Mann den empörenden Inhalt seiner Tragödien in moderner Form uns vorzusetzen wagte. Man denke sich zum Beispiel, der unglückselige Gerhart Hauptmann hätte ein Stück geschrieben mit etwa folgender Handlung: Ein junger Mensch, von Pflegeeltern erzogen, ohne eine Ahnung, daß es nicht

seine richtigen Eltern sind, macht, meinetwegen in einem Badeort, die Bekanntschaft eines Ehepaars. Der Mann ist etwa fünfzig Jahre alt, die Frau etwa vierzig, aber noch reizvoll und verführerisch. Der junge Mensch verliebt sich in die Frau; seine Leidenschaft wird erwidert. Der Gatte entdeckt das Geheimnis; er fordert den jungen Mann und fällt im Duell. Nach mancherlei inneren Kämpfen heiratet der junge Mann in einem anderen Land die ältere Frau. Das alles ist Vorgeschichte. Wie das Stück beginnt, sind fünfzehn Jahre einer glücklichen Ehe verflossen, deren frevelhafter Anfang vergessen scheint. Mehrere Kinder entstammen dieser Ehe, das älteste halb erwachsen. Und nun beginnt das Stück, und sein ganzer Inhalt besteht darin, daß der Held nach und nach eine grauenvolle Entdeckung macht. Der Mann, den er im Duell erschossen, war sein Vater; die Frau, mit der er verheiratet ist, ist seine Mutter; er ist der Bruder seiner Kinder. Die Frau erhängt sich, er selbst sticht sich die Augen aus. — Pfui, wie schamlos! Gemach, gemach! — Das war ja — mit geringfügigen Varianten — der König Oedipus von dem alten Naturalisten Sophokles, und diese grauenvolle Geschichte ist hoftheaterfähig.

Das entrüstet euch also nicht? O ganz und gar nicht! Die Leute laufen ja nicht in modernen Kleidern herum, sondern im griechischen Gewande, mit Sandalen. Sie heißen auch nicht Herr Müller und Frau Schulze, sondern Oedipus und Jokaste. So etwas kann heute nicht mehr vorkommen, und wir empfinden dasselbe wohltätige, ungefährliche Gruseln wie der wackere Bürger im „Faust", „wenn hinten weit in der Türkei die Völker aufeinander schlagen". Die Griechen aber emp-

fanden etwas anderes dabei. Die empfanden jene zugleich vernichtende und erhebende Wirkung von Furcht und Mitleid, die wir nur dann wieder rein empfinden würden, wenn ein echter moderner Tragiker echte moderne Menschen von furchtbarer Schuld zu mitleidweckender Sühne führte.

Die Freie Bühne kann einen solchen echten Tragiker nicht hervorzaubern. Aber sie wird, wenn er eines Tages ersteht, ihm seinen dornenvollen Lebenspfad erleichtert haben. Und im Hinblick auf dieses Ziel darf sie sich auch ganz mißlungene Versuche nicht leid werden lassen. Wenn sie aber mit Ibsen begann, so geschah es, weil sie in diesem Dichter einen großen und mächtigen Dramatiker erblickt, einen modernen Tragiker, wie es vor ihm noch keinen gegeben hat.

Also „Ibsenianer"! Welch ein törichtes, einfältiges Wort! Ist man darum ein „—ianer", weil man zu hundert alten Größen die hunderteinste zu reihen sich gedrungen fühlt? Nennt mir irgend einen erlauchten Namen aus Literatur und Kunst und hängt mir dieses „—ianer" daran; ich will es unterschreiben. Ist denn die Bewunderung für irgend eine große Persönlichkeit eine ausschließliche, deshalb, weil diese Persönlichkeit zufällig noch lebt oder erst gestern gestorben ist? Hat denn der Astronom den übrigen Himmel dadurch negiert, daß er einen neuen Stern entdeckt zu allen anderen schon bekannten? Ich bin der freudige und andächtige Parteigänger all der Männer aller Zeiten, die ich für die Großen halte, und es ändert nichts an meiner Andacht, ob ich das schon in der Schule gelernt habe, oder ob ich selbst dahinter gekommen bin. Ich weiß

nicht, wie es möglich ist, daß so viele Menschen die rückhaltlos ausgesprochene Bewunderung für einen einzelnen Mann mit der Herabsetzung aller anderen gleich erachten. Als ob man nicht frei verehren könnte, was einem gefällt, ohne sich in eine Sekte einzuschließen! Es gibt ja sogar in Deutschland eine Goethe-Sekte, die dem größten deutschen Genius nicht anders huldigen zu können meint, als indem sie Schiller zu seinen Gunsten verunglimpft. Im Herzen der deutschen Nation ist Platz für beide, auch dann noch, wenn ein dritter und vierter kommen sollte, — was übrigens noch gute Weile hat.

Und nun mögen diejenigen weiter schreien, die nichts Besseres zu tun haben. Wir anderen suchen jeder nach dem Maß seiner Anlagen und Kräfte etwas zuwege zu bringen. Keiner von uns möchte sich der Frühlingsluft entziehen, die wir in der Kunst verspüren. Keiner von uns möchte in all dem frischen Wachstum, in all dem heiteren Werden nicht lieber ein paar Halme Unkraut stehen lassen, als eine keimende Rose zerstören. Wir wissen es wohl, die Zeit ist an manchem Übel krank; aber die Morgenluft wird ihr gut tun. Auch die Geburtswehen neuer Ideen sind eine Zeitkrankheit und oft eine recht schmerzhafte. Denkt ihr an den Schmerz; wir denken an das neugeborene Leben.

Moral und Kunst

Wenn Lessing heute wiederkäme — was er hübsch bleiben läßt —, dann könnte er wohl nichts Besseres tun, als die gesamte Arbeit seines Lebens von vorn beginnen. Er müßte von neuem zu Felde ziehen gegen den Gelehrtendünkel und gegen das Zelotentum, von neuem den französischen Geschmack der deutschen Bühne bekämpfen, von neuem uns zeigen, wie man im Lustspiel den Pulsschlag der Gegenwart und des vaterländischen Lebens zu Gehör bringt, von neuem das Hohelied der Duldung und Nächstenliebe anstimmen. Ganz besonders aber würde er sich genötigt sehen, einen neuen Laokoon zu schreiben oder gleich mehrere. Denn es ist wirklich so, als wenn dies klassische Beispiel ästhetischer Grenzbestimmung in unserer Literatur gar nicht vorhanden wäre. Die Machtbezirke der einzelnen Künste sind wiederum in ein unentwirrbares Durcheinander geraten und ein verwegenes Häuflein kritischer Insurgenten unternimmt straflos seine tatenfrohen Raubzüge von dem einen reichsunmittelbaren Gebiet ins andere. Will man ein Gemälde loben, so nennt man es poetisch; will man die Wirkungen eines Dramas preisen, so findet man sie malerisch; man redet unschuldigen Gemüts von der Plastik des Rhythmus und vom Rhythmus der Plastik, und da bereits Goethe mit einem geistreichen

Paradox die Baukunst als gefrorene Musik bezeichnet hat, so wird man nicht lange mehr davor zurückschrecken, die Musik als aufgeweichte Architektur zu feiern. Aber das alles mag noch hingehen. Die Künste entwickeln sich zu guter Letzt doch nur nach ihren eigenen Gesetzen, und es ist keine Gefahr, daß sie jemals in den großen Urbrei zusammenfließen, als der sie in der Spiegelung verwogener Geister erscheinen. Und außerdem handelt es sich hier um einen Familienstreit, der im Hause selbst zum Austrag gebracht werden kann. Weit bedrohlicher wird die Sache, wenn Verbrecher, die sich nie mit Kleinigkeiten abgegeben haben, von diesem Hausfriedensbruch zu schwereren Taten übergehen und nicht mehr die Künste untereinander, sondern die Kunst mit irgend einer auswärtigen Großmacht in ein heilloses Gemenge verwickeln.

Moral und Kunst! Wie viele erleuchtete Denker haben sich abgemüht, zu zeigen, daß beide nichts miteinander zu tun haben, daß beide über ein souveränes Reich gebieten und höchstens von Macht zu Macht miteinander verkehren, nie und nimmer wie Herrscher und Vasall. Denn die Denker sind die Staatsmänner des Geistes: ihr größter Triumph ist es, unlöslich zu vereinigen, was von Natur zueinander gehört, und durch uneinnehmbare Gedanken seine Grenzen zu befestigen. So haben sie auch ragende Marksteine errichtet zwischen dem Ethischen und dem Ästhetischen, zwischen dem Guten und dem Schönen, zwischem dem, was unser Wille im Leben begehren soll, und dem, was unsere Urteilskraft begierdelos im Bilde betrachtet. Ich will hier nicht versuchen nachzustammeln, was diese Großen,

was vor allen anderen Kant und Schiller über den Gegenstand gesagt haben; ich will aktueller sein und setze deshalb Kants „Kritik der Urteilskraft“ und Schillers ästhetische Schriften als unbekannt voraus.

Wenn heute jemand ein Kunstwerk schafft, so fragt man zunächst nicht: was hat er geschaffen? sondern eine ganz andere fremde Frage drängt sich herzu: was hat er damit sagen wollen? Volkstümlich ausgedrückt: was ist „die Moral von der Geschicht’“? Das heißt also, man stempelt den Künstler und Dichter zum verschämten Schulmeister, und je nach der Erbaulichkeit seines Lehrstoffes entschließt man sich, ihn abzusetzen oder zum Oberlehrer zu befördern. Wenn er in den Mittelpunkt seines Werkes eine Frau stellt, die nach einer unseligen Ehe ihren Mann und ihre Kinder verläßt, so legt man ihm die Moral in den Mund, daß alle unverstandenen Frauen ihre Männer und Kinder verlassen sollen. Wenn er ein junges Mädchen schildert, das in jungfräulichem Rigorismus über das Vorleben ihres Bräutigams nicht hinwegkommen kann, so hat er damit den Lehrsatz ausgesprochen, daß die Männer ebenso rein in die Ehe treten müssen, wie die Frauen. Und wenn er einen jugendlichen Brausekopf darstellt, den der vermeintliche Fluch des Vaters zur verbrecherischen Auflehnung gegen die menschliche Rechtsordnung antreibt, dann ist damit allen verkannten Jünglingen der gute Rat erteilt, in die böhmischen Wälder zu gehen und eine Räuberbande zu gründen. Sollte er jedoch sittiger sein und uns einen schönen Mann mit schönem Vollbart und schönem Charakter vorführen, der durch schöne Handlungen das Weib seines Herzens unaussprechlich

glücklich macht, dann hat er bewiesen, daß diese Welt die beste ist, und ist deshalb ein unaussprechlich braver Dichter.

Zu welchen Ungeheuerlichkeiten würden wir gelangen, wenn wir die gesamte Weltliteratur von diesem moralischen Standpunkt aus betrachten wollten! Und doch wird dieser Standpunkt fast alltäglich eingenommen, sobald es sich um die Beurteilung neuer Kunstschöpfungen handelt. Man rechnet es dem Dichter zum persönlichen Verdienst an, wenn er tugendhafte Menschen gestaltet, und noch mehr macht man es ihm zum persönlichen Vorwurf, wenn er uns in moralisch schlechte Gesellschaft führt. Mit einem Wort, man begeht den plumpsten Irrtum, den man überhaupt in ästhetischen Dingen begehen kann: man verwechselt das Abbild mit der Wirklichkeit; man verhält sich zur Darstellung, wie man sich dem Dargestellten gegenüber verhalten würde. Dadurch erhebt man sich in nichts über die kunstrichterliche Stufe jener Sperlinge, die an des Zeuxis Kirschen pickten, und jenes Pudels, der die gemalte Katze gesinnungstüchtig anbellte.

Den Pudel mag es immerhin recht unangenehm berühren, wenn er eine Katze sieht. Aber solange es in der Welt Katzen gibt, solange werden sich auch ab und zu Künstler finden, die sie darstellen. Ob diese Welt besser und vollkommener wäre, wenn es keine Katzen gäbe, ob in einer fernen glücklichen Zukunft die Katzen ausgestorben sein werden — das ist eine ganz und gar andere Frage, eine Frage, auf die nicht nur die Pudel, sondern auch sämtliche Weisen Griechenlands keine endgiltige Antwort wissen.

Und damit haben wir den Kern der Sache. Die Kunst ist Nachahmung der Natur. Das ist ihr Ursprung, ihr Wesen und ihr Endziel, und das ist auch ihre Wohltat. In der Natur selbst können wir die Dinge fast niemals rein genießen und rein erkennen, weil wir unter ihrer Macht und ihrem Einfluß stehen, weil wir sie begehren oder fliehen, wünschen oder fürchten, lieben oder hassen. Die Kunst aber, die uns von den Dingen nichts gibt als das Bild, ermöglicht uns erst, die Welt ruhig und unbefangen zu betrachten. Deshalb ist sie die große Deuterin. Und zugleich erlöst sie uns vom Drucke des Lebens, indem sie das, was sonst unser Schicksal ist, zu unserem Spielzeug macht. Deshalb ist sie die große Befreierin. Aber sie kann nur deuten, wenn die ganze Natur, der weite Kreis aller irdischen Dinge vor ihr erschlossen liegt; sie kann nur befreien, wenn sie selbst frei ist. Sie will und soll die Natur widerspiegeln; deshalb darf sich zwischen sie und die Natur nichts Fremdes hineindrängen, auch nicht die Moral.

Die Natur ist ohne Moral. Eines der tiefsinnigsten Worte, die jemals gesprochen worden sind, hören wir aus dem Munde Hamlets: „An sich ist nichts weder gut noch böse, das Denken macht es erst dazu.“ Die Natur denkt nicht. Sie ist weder gut, wenn sie befruchtenden Sonnenschein sendet, noch böse, wenn sie verheerenden Sturm entfesselt. Sie ist weder gut, wenn sie Rosen, noch böse, wenn sie Unkraut schafft. Sie ist, wie sie ist, nach eisernen Gesetzen. Sie greift nicht ein in den ewigen Kreislauf des Lebens, der in den festen Schienen von Ursache und Wirkung dahinrollt;

sie verdammt nicht und sie begnadigt nicht. Weil aber die Kunst Nachahmung der Natur ist, darum ist der Künstler umso größer, je mehr sein Schaffen dem der Natur ähnelt, das heißt, je unpersönlicher es ist. Solange er nur Schöpfer bleibt, solange er nur in seinen Gestalten denkt und nicht nebenher auch noch über sie: so lange steht er jenseits von Gut und Böse, steht er auf einer höheren Warte als auf den Zinnen der Moral. Der Vorgang künstlerischer Empfängnis kann mit der Laterna magica verglichen werden. Die schöpferische Seele ist wie eine reine weiße Fläche, auf der die Dinge in ihren wirklichen Farben sich abbilden. Da findet, wie abermals Hamlet sagt, „die Tugend ihre eigenen Züge, die Schmach ihr eigenes Bild". Und so wenig die Natur unmoralisch ist, wenn sie das Ungeheuerliche hervorbringt, so wenig ist es der Künstler, wenn er es mit klarer Seele spiegelt. Man darf deshalb kühnlich behaupten: Ein Kunstwerk ist umsoweniger unmoralisch, je objektiver es ist.

Moral und Unmoral fangen also genau dort an, wo die Kunst aufhört, wo sie nicht mehr rein und unvermengt ihre Zwecke in sich selber sucht. Das Ideal der lauteren Naturnachahmung wird ja niemals vollständig erreicht. So unpersönlich wie die Natur kann auch der größte Künstler nicht sein; die weiße Fläche, auf die das Bild aufgenommen werden soll, zeigt von Anfang an einen Farbenhauch der Individualität, und dieser wirkt wieder dahin, daß die Farben der Wirklichkeit sich nicht gleichmäßig übertragen, daß die einen kräftiger, die andern blasser zur Geltung kommen, als sie in der Natur sind. So lange aber diese Färbung

unbewußt bleibt, so lange bleibt das Kunstwerk rein. Denn die Wahrheit der Darstellung wird unvermindert empfunden, weil wir fühlen: Diese Augen haben so gesehen, weil sie so sehen mußten, weil sie so und nicht anders sehen konnten. Und deshalb sind wir gezwungen, während uns das Kunstwerk im Banne hält, selbst mit diesen Augen zu sehen, als wären sie die unsrigen. Die Grenze der Kunst wird erst in dem Moment überschritten, wo jene persönliche Färbung nicht mehr naiv, sondern gewollt und beabsichtigt ist. In diesem Moment tritt etwas Fremdes ein, tritt in die Schöpfung, die uns als natürlich erscheinen soll, etwas Außernatürliches, und wir haben etwa die störende Empfindung, als wenn in die Bühne eines Puppentheaters zu den täuschend bewegten Figürchen plötzlich ein lebensgroßer Kinderkopf hereinschaut. Wir sehen den Draht, an dem die Gestalten gelenkt werden, und am andern Ende des Drahtes erblicken wir den Schöpfer, der bald wohlgefällig lächelt, bald grimmig zürnt, je nach seiner charaktervollen Überzeugung. Das ist nicht mehr die reine Kunst; das ist die Tendenzkunst, und weil hier der Künstler noch etwas sagt neben dem, was seine Gestalten sagen, deshalb tritt er als Person breitspurig in seine eigene Schöpfung hinein, deshalb verläßt er seinen erhabenen Standpunkt jenseits von Gut und Böse. Erst damit unterwirft er sich der Moral und wird aus einem Souverän, der außerhalb der Diskussion steht, ein verantwortlicher Minister.

Wer wollte leugnen, daß wir der Tendenzkunst große und herrliche Werke verdanken! Es kann Fälle geben, wo der Künstler sich gedrungen fühlt, aus seiner Unper=

sönlichkeit herauszutreten und ein Lehrer zu werden, ein Lehrer der Menschheit. Er will nicht mehr darstellen; er will eingreifen, und die Kunstform wird das gefällige Maskenkleid des Gedankens. Seine Entrüstung deutet zornig auf eine Welt, wie sie nicht sein dürfte; seine liebende Phantasie führt eine Welt herauf, wie sie sein sollte. Er wendet sich nicht nur an unsere Anschauung, sondern durch sie an unseren Willen; er weckt in uns mit flammenden Worten ein Begehren oder einen Abscheu; er ruft uns von der Betrachtung zur Tat. So hat er die Kunst, die nur zum Herrschen geboren ist, zur Dienerin erniedrigt; aber der Zweck, dem sie dient, hebt sie wieder empor. Das ist eine Vermengung von Moral und Kunst, die wir freudig gelten lassen dürfen.

Aber es gibt neben der moralischen Tendenzkunst auch eine unmoralische, und leider ist diese weit mächtiger und weit häufiger. Auch sie wendet sich durch die Anschauung an unseren Willen, aber nicht an unseren guten, sondern an unseren schlechten Willen. Sie ruft unser sinnliches Begehren wach, indem sie das Unsittliche nicht mehr unbefangen und objektiv spiegelt, wie es in der Natur vorhanden ist, sondern sich lächelnd daneben stellt und mit zwinkernden Augen darauf hindeutet. Sie zeigt uns das Laster in einer gefälschten Beleuchtung, indem sie von allen Seiten ein rosarotes Licht darauf fallen läßt und dadurch seinen Schatten unterschlägt. Auch sie schafft eine Welt, wie sie sein sollte; sie idealisiert das Gemeine und erlügt Lust ohne Reue, Rausch ohne Ernüchterung, Genuß ohne Katzenjammer. Das ist die unsittliche Kunst. Oder

nein, das ist überhaupt keine Kunst mehr; sie ahmt nicht die Natur nach, sondern entwürdigt und entheiligt sie.

Dieser Scheinkunst geschieht nur ihr gutes Recht, wenn sie statt des unmoralischen Wohlgefallens, auf das sie rechnet, die moralische Empörung einerntet. Aber sie weiß sehr genau, daß sie dieses verdiente Schicksal nur selten zu fürchten hat. Dazu ist sie zu amüsant und zu appetitlich; dazu ist die Zahl ihrer ehrlichen Anhänger zu groß. Denn ein überwiegender Teil der Menschen geht der reinen Kunst schon deshalb verloren, weil diese überhaupt niemals die Menschheitsstufe erreichen, auf der die Macht des begehrenden Willens aufhört und der Zustand der ruhigen Betrachtung anhebt. Sie sind nicht reif für den ästhetischen Genuß, und deshalb verwandeln sie ihn in einen grob sinnlichen. Kein Wunder also, wenn sie in der Kunst nicht die ganze weite Natur suchen, sondern nur Kirschen und immer wieder Kirschen, an denen sie picken können. Kein Wunder, daß sie jedem Kunstwerk gegenüber einen klaren moralischen Standpunkt einnehmen, den Standpunkt, der mit der Frage zusammenfällt: Kann man daran picken oder nicht?

Und dies ist denn auch die Moral, mit der sie an die morallose, objektive Kunst herantreten. Alles Wahrhaftige, was der Künstler in sein Weltbild aufnimmt und aufnehmen muß, erscheint ihnen unsittlich, wenn es ihre Sinne nicht reizt, sondern abstößt. Sie klatschen Beifall, wenn die Gemeinheit im eleganten Gesellschaftskostüm auftritt, und schreien Zeter, sobald die Leidenschaft in ihrer furchtbaren Nacktheit erscheint. Sie ahnen

nicht, daß das einzelne Häßliche sich doch zuletzt im Schönen auflösen kann durch die befreiende Harmonie eines groß gedachten Ganzen. Sie wollen keine Wahrheit. Sie haben sich im Leben ein sicheres Gärtchen abgegrenzt, wo alles beisammen ist, was sie brauchen: Blumen, Gemüse und verschwiegene Lauben; und um dieses Gärtchen haben sie eine hohe Mauer gezogen, einen künstlichen Horizont, über den hinaus sie nicht sehen und nicht sehen wollen. Daß es jenseits dieser Mauer noch eine weite Erde gibt mit Berg und Tal, mit dunklen Wäldern und brausenden Meeren, davon wollen sie nichts wissen. Wehe dem Künstler, der zu ihnen eindringt und ihnen mit mahnender Stimme von Berg und Tal, von Wäldern und Meeren erzählt, statt ihnen vorzulügen, daß die Welt ein Gärtchen sei. Sie werden ihm ihr Ohr verschließen und ihm nicht glauben, so lange, bis eines Tages der Wald heranrückt, bis die Meere schwellen und schwellen und ihre Mauer, ihr Gärtchen und sie selbst überfluten. —

Ihre Moral ist eine Scheinmoral, die sich zur echten Moral verhält wie die Scheinkunst zur Kunst. Es ist die Moral, auf der sich so ziemlich unsere ganze heutige Gesellschaft aufbaut, die Moral der Vertuschung. Ihr sauberes Sittengesetz hat drei Gebote. Erstes Gebot: Lassen wir die Dinge, wie sie sind. Zweites Gebot: Tun wir, so weit es möglich ist, was uns gefällt. Drittes Gebot: Sprechen wir nicht davon. Und dieses dritte Gebot, das dem angenehmen Laster eine moralische Schutzwehr errichtet gegen den Skandal, dieses schändliche dritte Gebot schleudert man auch dem Künstler, dem Dichter entgegen. Sprich nicht davon! So be-

fiehlt man ihm, dem ein Gott den heiligen Beruf gegeben, zu sagen, was er und was seine Brüder leiden.

Aber er wird und er soll davon sprechen. Er wird und er soll die Kunst wieder auf jenen hohen und hellen Gipfel emportragen, auf dem sie mit dem wahren Sittengesetz nichts anderes gemein hat als die verheißende Aussicht in die Zukunft.

Gibt es einen Schriftstellerstand?

Die große soziale Bewegung, die der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts für alle Zeiten ihr entscheidendes Gepräge gibt, sie hat neben vielen anderen neuen Gedanken und Einsichten auch die Entdeckung der Standesinteressen hervorgerufen. Daß eine Gesamtheit von Gleichgestellten, von Rivalen, von Konkurrenten sehr wichtige gemeinsame Interessen haben können, daß der Kampf aller gegen alle, den die rohe Natur aufweist, sich durch die Kultur verwandeln lasse in ein Bündnis aller zu friedlichem Wettstreit — es hat erstaunlich lange gedauert, bis diese Erkenntnis aufdämmerte und zunächst im kleinen ihre praktische Verwertung fand. Heute gibt es kaum mehr einen Stand, einen Beruf, ein Gewerbe ohne genossenschaftliche Organisation, und wo diese noch fehlen sollte, da wird sie gewiß von den intelligenteren und tatkräftigeren Mitgliedern der betreffenden Berufsart eifrig angestrebt. Gelehrte und Arbeiter, Künstler und Handwerker, Meister und Gesellen, sie alle gründen unter sich und auf eigene Hand Vereine und Verbände; sie schaffen sich eine Verwaltung im Innern, eine Vertretung nach außen und in der Form von Versammlungen und Kongressen ein Berufsparlament, in dem jeder Sitz und Stimme hat, der den betreffenden Beruf ausübt. Dies ist seine voll=

giltige Legitimation; eine andere wird nicht von ihm verlangt. Ob er innerhalb seines Berufes hoch oder niedrig stehe, ob er zu dessen ersten oder letzten Vertretern gehöre — einerlei, sobald er sich durch seinen Beitritt zum Verbande als Glied einer Gesamtheit anerkennt und dieser Gesamtheit seine starke oder schwache Kraft zur Verfügung stellt. Diese Berufsvereinigungen, die der jetzigen Generation fast schon wie eine Selbstverständlichkeit vorkommen, sind dennoch eine ganz moderne Erfindung, so modern, daß sämtliche verflossenen Zeitalter nicht einmal eine Analogie dazu besitzen. Nur die größte Oberflächlichkeit wird eine solche Analogie in dem Zunft- und Innungswesen früherer Jahrhunderte finden wollen. Denn während es der Geist der modernen Genossenschaften ist, sich aneinander anzuschließen, war es der Geist der Zünfte, sich abzuschließen, und während jene von der Überzeugung ausgingen, daß es den einzelnen um so besser gehe, je weniger sie seien, so haben diese begreifen gelernt, daß es ihnen um so besser geht, je mehr sie sind. Die Vielheit ist die Quelle ihrer Hilfskraft im Innern, wie ihrer Macht und ihres Ansehens nach außen. Diese Vielheit wird sich so lange segensreich erweisen, als ihr eine Einheit der Interessen gegenübersteht, und diese wieder ist so lange gesichert, als die Genossenschaft einen genau bestimmten und scharf abgegrenzten Stand oder Beruf vertritt.

Auch die deutschen Schriftsteller sind von dem gebieterischen Zuge der Zeit erfaßt worden und haben sich schon vor einigen Jahrzehnten zu einem Verbande zusammengetan. Nach mancherlei Wandlungen und Fähr-

lichkeiten hat dieser Verband eine neue festere Form angenommen; mancherlei Heilsames hat er bereits zuwege gebracht, und die Auspizien, die er sich für seine Zukunft selber stellt, sind — ganz abgesehen von dem überschwenglichen Ton offizieller Festreden — die denkbar günstigsten. Wenn trotzdem die Schwierigkeiten, mit denen gerade dieser Berufsverband zu kämpfen hat, weitaus größer sind als bei irgend einem andern, wenn die Zahl seiner Mitglieder zu der Gesamtzahl deutscher Schriftsteller noch immer in einem auffallenden Mißverhältnis steht, wenn viele, und darunter nicht die schlechtesten, ihm gleichgiltig, skeptisch oder gar ablehnend gegenüberstehen, so ist die Frage wohl nicht müßig: woher kommt das? Sollten die Ritter vom Geiste weniger befähigt sein, sich zu organisieren, als die Kellner und Friseurgehilfen? Oder sollten sie allein die Segnungen einer Einrichtung nicht zu würdigen wissen, die von tausend handgreiflichen Tatsachen alltäglich neu beglaubigt wird? Oder hätte gerade der Schriftstellerstand keine gemeinsamen Standesinteressen? Alle diese Fragen sind aufgeworfen und bejaht worden; es hat auch nicht an solchen Stimmen gefehlt, die den Verband in seiner gegenwärtigen Gestalt bekrittelten oder dessen Leitung angriffen. Nach meiner Überzeugung mit Unrecht. Gründlicher wäre die Fragestellung gewesen, wenn man zunächst danach geforscht hätte, ob nicht die offenbaren Mißstände des Verbandes organischer Natur und infolge dessen unheilbar seien; und ehe man dem Schriftstellerstand Mangel an Korpsgeist vorwarf, ja noch ehe man ihn zur Vertretung seiner gemeinsamen Interessen aufrief, hätte man fragen sollen:

Gibt es überhaupt einen Schriftstellerstand? Und wenn man die Frage bejahte, so war zur unerläßlichen Grenzbestimmung die Beantwortung der Vorfrage notwendig: Wer ist ein Schriftsteller?

Bei anderen Berufsverbänden erledigt sich eine derartige Vorfrage von selbst. Wer ist ein Kellner? Wer ist ein Friseurgehilfe? Oder höher hinauf: Wer ist ein Arzt? Wer ist ein Rechtsanwalt? Nichts leichter, als darauf im allgemeinen wie in jedem Einzelfalle eine ganz sichere, ganz unbestreitbare Antwort zu geben. Aber — wer ist ein Schriftsteller? Auf diese Frage einmal eine erschöpfende Antwort zu versuchen, dies scheint mir wichtig und nötig. Und zwar nicht nur zum Zweck der Standesabgrenzung, sondern auch, weil das Wort und der Begriff einer geradezu heillosen Unklarheit und Verwirrung verfallen sind.

Wer ist ein Schriftsteller? Der sogenannte gesunde Menschenverstand wird um eine Definition nicht verlegen sein: „Ein Schriftsteller ist, wer berufmäßig schreibt und das Geschriebene drucken läßt." — Diese Definition deckt sich mit der landläufigen Vorstellung, und doch ist sie so schief, so unzutreffend, so falsch wie nur möglich. Sie ist es auch dann, wenn wir dem Worte „schreiben" von vornherein eine geistige Nebenbedeutung beilegen und dadurch die rein mechanische Tätigkeit des Kopisten, des Stenographen u. s. w. ausschließen. Trotzdem ist jedes einzelne Merkmal der Definition hinfällig. Zum Schriftsteller würde danach gehören: 1. das Schreiben, 2. das Berufsmäßige, 3. das Druckenlassen. Was das Schreiben betrifft, so ist sonnenklar, daß dies eine ganz äußerliche, ganz zu-

fällige Tätigkeit ist, die mit dem Wesen der Schriftstellerei nichts zu tun hat. Im Altertum und im Mittelalter pflanzte sich die Literatur ganz oder teilweise durch lebendigen Vortrag, durch mündliche Überlieferung fort. Dasselbe geschieht noch heute mit dem Volkslied, mit dem Märchen und der Sage. Wolfram von Eschenbach sagt von sich selbst, daß er weder lesen noch schreiben kann, und der Vater Homer konnte es ohne Zweifel auch nicht. Zweitens das Berufsmäßige. Auch dieses Merkmal trifft keineswegs immer zu. Es hat jederzeit eine beträchtliche Zahl sehr hervorragender Schriftsteller gegeben, deren bürgerlicher Beruf ein anderer war. Goethe wirkte als Staatsminister, Schiller als Geschichtsprofessor und Lessing als Bibliothekar. Und drittens das Druckenlassen? Gibt es nicht literarische Werke von hoher Bedeutung, deren Verfasser an die Veröffentlichung nicht dachten: Briefsammlungen, Tagebücher u. s. w.? Und Shakespeare hat seine dramatischen Werke zwar aufführen lassen, aber niemals in Buchform herausgegeben. Das geschah von anderen, zum Teil erst nach seinem Tode. — Mir scheint, diese Erwägungen genügen. Eine Definition der Schriftstellerei, die auf Homer, Wolfram von Eschenbach, Goethe, Schiller, Lessing und Shakespeare nicht passen will — die dürfte wohl schwerlich die richtige sein.

Welche aber ist die richtige? Ich gestehe, ich bin in Verlegenheit, eine zu finden, das heißt eine erschöpfende, die weder zu eng noch zu weit ist, die alles in sich schließt und doch nichts Fremdes mit aufnimmt. Und das drängt mich zu der Vermutung, daß der Begriff Schriftsteller überhaupt kein streng logischer Be-

griff ist, sondern daß hier ein Sammelname vorliegt für sehr verschiedene, sehr entgegengesetzte Begriffe — und zwar ein Name, der diese verschiedenen Begriffe unter einem ganz äußerlichen, ganz nebensächlichen Gesichtspunkt zusammenfaßt. Es bleibt also nichts anderes übrig, als diese Einzelbegriffe der Reihe nach zu bestimmen und sodann nachzuspüren, ob ihnen wirklich keine tiefere Gemeinsamkeit eigen ist als die eines Namens.

Schriftstellerei ist zunächst die profane Nebenbezeichnung für die Ausübung einer Kunst: der Dichtkunst. Mit dem Worte „Dichter" gehen wir in Deutschland äußerst sparsam um und reservieren es als festlichen Ehrentitel für Jubiläen und siebzigste Geburtstage. Selbst von den Auserwählten, denen ihr ganzes Volk einstimmig den Lorbeerkranz des Poeten zuerkannt hat, würde man es einigermaßen verwegen finden, wollten sie sich im bürgerlichen Leben oder bei amtlicher Angabe ihres Berufes als Dichter bezeichnen. Wenn jemand sich Maler nennt, so verlangt man deshalb noch nicht von ihm, daß er ein großer oder berühmter Maler sei; sollte aber Paul Heyse oder Gerhart Hauptmann im Adreßbuch als Dichter figurieren, so würde es gewiß Leute geben, die das nicht in Ordnung fänden. Hier haben wir also den abnormen und beispiellosen Fall, daß die öffentliche Meinung einer bestimmten Sorte von Menschen verwehrt, sich als das zu bezeichnen, was sie eingestandenermaßen sind. Sie verweist sie vielmehr auf den Namen eines Schriftstellers, auf einen Namen, der dem Wortsinne nach keine künstlerische, ja nicht einmal eine geistige, sondern nur eine mechanische Tätigkeit ausdrückt, und diese Tätigkeit selbst ist keineswegs ein

wirklich unterscheidendes Merkmal. Der Dichter hat sie mit einem ganz anderen Künstler gemein; denn auch der Musiker bedarf der Schrift, um seine Schöpfungen zu fixieren. Und noch bedenklicher ist es, daß man eine Kunst', und zwar die edelste von allen, mit einem Namen benennt, der abgesehen von seiner inneren Unzulänglichkeit noch gleichzeitig für die verschiedensten Arten nichtkünstlerischer Geistesarbeit im Gebrauch ist.

Aber gerade weil die Poesie die edelste von allen Künsten ist, deshalb entbehrt die ängstliche Zurückhaltung bei Anwendung des Dichtertitels nicht ganz der Berechtigung. „Dichter“ kann nicht gut der Name eines bürgerlichen Standes sein; denn erstens kann man es nicht werden, wenn man es nicht von Geburt schon ist, und zweitens würde dieser Stand in jedem Jahrhundert nur sehr wenige Mitglieder zählen. Selbst in jenen Fällen, wo die Zeitgenossen einen Meister auf den Schild erheben, bleibt der Nachwelt als der höheren Instanz die Revision des Urteils vorbehalten, und sie verwirft häufiger als sie bestätigt. Aber zu keiner Zeit und bei keinem Volke ist die schöne Literatur ausschließlich von echten, gottbegnadeten Dichtern vertreten gewesen, und daß dem so wäre, dies ist nicht einmal wünschenswert. Die Fürsten des Geistes sind auch in Blüteperioden der Dichtkunst so selten, daß sie allein nicht im stande sind, die literarischen Bedürfnisse ihres Volkes zu befriedigen. Auch sind diese Bedürfnisse nicht nur auf Erhebung, sondern auch auf Zerstreuung und Kurzweil gerichtet. Die Großen bauen uns die Tempel und bevölkern sie mit Göttern; aber wir wollen deshalb die Kleinen nicht entbehren, die unser Haus er=

richten und unsere alltäglichen Wohnräume behaglich oder vergnüglich ausschmücken. Deshalb stand und steht jederzeit neben der Kunst das Kunstgewerbe, und so ist es auch in der Poesie. Das literarische Kunstgewerbe darf eben solche Anerkennung, Wertschätzung und Förderung verlangen wie das bildnerische. Sobald es nicht selbst den Anspruch erhebt, für Kunst genommen zu werden, kann nur die beschränkteste Pedanterie gegen seine Berechtigung zu Felde ziehen. Auch ist es sehr unbegründet, wenn manche Kritiker diese ganze Art der Produktion — die ganze schöne Literatur, die dem Geschmack einer Generation ernst oder heiter durch augenblickliche Wirkungen entgegenkommt — mit ihrer grundsätzlichen Verachtung verfolgen. Der größte deutsche Dichter dachte wesentlich milder, wie sein anerkennendes, fast bewunderndes Urteil über Kotzebue bekundet. Auch ist es ganz und gar nicht so leicht, auf diesem Gebiete etwas zu erreichen, wie es aussieht. Ja sogar um einen Kolportageroman oder ein Kolportagetheaterstück zu schreiben, dazu gehört immer noch ein sehr achtbares Maß von Geschicklichkeit. Nur eines darf nie vergessen werden: mit dem Künstler hat der Kunsthandwerker nichts gemein als den Namen, und diesen Namen trägt noch eine dritte Spezies, die sich mit der Dichtkunst befaßt: die Dilettanten.

Wollte ich hier eine genaue Begriffsbestimmung des Dilettantismus unternehmen, so würde ich den Rahmen meines Themas sprengen. Was ist Dilettantismus? Diese Frage ist so verwickelt und zugleich so psychologisch anziehend, daß sie unsere größten Geister angelegentlich beschäftigt hat. Goethe und Schiller trugen

sich mit dem Plan einer Abhandlung über den Dilettantismus. Von Schiller ist hierzu ein Schema, von Goethe der ausführliche Entwurf vorhanden. Hier kommt man ebenfalls mit der landläufigen Definition nicht weit. Diese erkennt den Dilettantismus darin, daß man sich mit einer Kunst nicht gewerbsmäßig, sondern nur nebenher, aus Liebhaberei beschäftige. Dann aber wären viele unserer besten Dichter Dilettanten und manche unserer schlimmsten Dilettanten Dichter. Wir haben schon festgestellt, daß die Klassiker ihren Broterwerb außerhalb der Schriftstellerei suchten. Andererseits gibt es ohne Frage Leute, die von ihrer Feder leben oder doch wenigstens den ganzen Tag nichts anderes tun als dichten, und die trotzdem jedem Einsichtigen als Dilettanten erscheinen. Das wesentliche Kennzeichen liegt wohl darin, daß dem Dilettanten jede natürliche Fähigkeit abgeht, daß er nicht nur vom Wesen der Kunst sich keine richtigen Vorstellungen macht, sondern auch ihre Formen, ihre technische Handhabung niemals ganz beherrschen lernt. Trotz allem Fleiß wird ihm das halbwegs Brauchbare nie nach planvoller Absicht, sondern immer nur zufällig gelingen. Er wird nicht wie der Künstler die Natur widerspiegeln, auch nicht wie der Kunsthandwerker einzelne Züge der Wirklichkeit scharf beobachten und findig verwerten; er wird immer nur aus zweiter Hand schöpfen, immer nur nachempfinden und nachgestalten können, was schon einmal empfunden und gestaltet worden ist. Kunst ist Nachahmung der Natur; Dilettantismus ist Nachahmung der Kunst.

Durch weite Abstände getrennt, erscheinen also be-

reits die drei Gruppen der künstlerischen Schriftstellerei: Dichter, literarische Kunsthandwerker und Dilettanten. Eine vollständige Kluft aber scheidet die künstlerische Schriftstellerei von der wissenschaftlichen. Denn es gibt im Bereiche des geistigen Lebens keine schrofferen Gegensätze als die Tätigkeit des Künstlers und die des Gelehrten.

Das gesamte Wissen der Menschheit, dieser ungeheure, andachterweckende Schatz, an dem Jahrtausende aufgehäuft haben, der sich fortdauernd vermehrt und verzweigt, dessen Inhalt, ja sogar dessen Umfang ein einzelnes Gehirn nicht einmal mehr mit ahnenden Gedanken zu überfliegen vermag, er ist in Büchern niedergelegt. Jeder Gelehrte, der eine neue Wahrheit, eine neue Tatsache oder auch nur ein Teilchen einer solchen entdeckt zu haben hofft; jeder, der die alten Wahrheiten, die alten Tatsachen neu darzustellen, neu zu lehren sich gedrungen fühlt, er schreibt ein Buch und wird damit zum Schriftsteller. Einst bedeuteten die vier Fakultäten vier Wissensgebiete, deren jedes von einem einzelnen Gelehrten beherrscht werden konnte; dann aber müßte man heute folgerichtig mehr denn hundert Fakultäten unterscheiden. Immer zahlreicher werden die Spezialisten, immer seltener die zusammenfassenden Geister. Wie Gott der Herr beim Turmbau von Babel die Sprachen verwirrte, so hat er neuerdings, damit der Bau der Wissenschaft nicht in den Himmel wachse, die Fachgehirne erzeugt. Die Fachgehirne verstehen zwar scheinbar dieselbe Sprache, und doch haben sie untereinander kein Mittel der Verständigung. Die Gedankenwelten eines Historikers und Chemikers, eines

Theologen und Frauenarztes, eines Juristen und Elektrotechnikers berühren sich an keinem einzigen Punkte. Und dadurch, daß diese Leute in ihrem Fache schriftstellerisch tätig werden, rücken sie einander nicht im mindesten näher. Auf wissenschaftlichem Gebiete bestehen demnach ebenso viel getrennte Gruppen von Schriftstellern, als es wissenschaftliche Disziplinen gibt.

Eine dritte Klasse der Schriftstellerei, die sich von den beiden ersten völlig absondert und wieder in sich selbst sehr zahlreiche und sehr verschiedenartige Bestandteile vereinigt, wird gebildet durch die Tagesschriftsteller, die Journalisten. Die immer wachsende Macht und Bedeutung der Presse noch einmal ausdrücklich hervorzuheben, das ganze Geflecht von Beziehungen aufzuweisen, mit denen sie unser öffentliches und häusliches Leben überspannt, das hieße wiederholen, was jeder Kulturmensch alle Tage sich selber sagt. Aber fast ebenso unermeßlich wie der Umfang der Wirkungen, welche die Presse ausübt, ist die Zahl der Quellen, aus denen sie gespeist wird. Denn da unsere großen Zeitungen im neunzehnten Jahrhundert aus Neuigkeitschroniken sich fortentwickelt haben zur öffentlichen Tribüne aller menschlichen Interessen, so müssen folgerichtig alle menschlichen Interessenkreise an ihrer Erzeugung beteiligt sein. Zunächst stehen die Spalten einer Tageszeitung schlechtweg jedermann offen, sofern er nur in gebildeter Form etwas Neues, etwas Nützliches oder etwas Unterhaltendes zu sagen hat, und es ist gut, daß dem so ist. Es gibt also ein Heer von freiwilligen Journalisten, Leute aus allen Ständen, allen Berufsarten und Gewerben, die teils sporadische, teils regelmäßige Mitarbeiter von

Blättern sind und mit einigem Stolz neben ihrem bürgerlichen Charakter den Titel des Schriftstellers reklamieren. Sodann werden wir an jeder Zeitung die Vertreter der künstlerischen und gelehrten Literatur hervorragend beteiligt finden. Dichter, literarische Kunsthandwerker und Dilettanten wetteifern, ihren Erzeugnissen durch ein großes Blatt einen Leserkreis zu verschaffen, wie ihn das Buch nur in seltenen Ausnahmefällen erringt, und Gelehrte jeder Gattung sind bemüht, alle Fragen ihrer Wissenschaft, die auf öffentliches Interesse Anspruch haben, in der Zeitung gemeinverständlich zu behandeln. Und nun kommt erst noch der breite mächtige Stamm des Preßwesens, der Berufsjournalismus. Das Amt des Berufsjournalisten ist ebenso schwierig und aufreibend, wie verantwortungsvoll; um es ganz auszufüllen, dazu gehört mehr Begabung, mehr Kenntnis und mehr moralische Kraft, als gemeinhin der undankbare Zeitungsleser ahnt. Der Berufsjournalismus erfordert einen ganzen Mann und ein ganzes Leben. Deshalb tritt der Journalist ebenbürtig neben den Künstler und den Gelehrten; aber er selbst ist keines von beiden, auch nicht, wenn er künstlerische oder gelehrte Vorbildung genossen hat. Er ist vielmehr ein Geistesarbeiter, der mittem im praktischen Leben steht, mitten im Gewühl und im Kampfe des Tages. Er hat weder wie der Künstler zu gestalten, noch wie der Gelehrte zu forschen; er muß unmittelbar eingreifen und handeln. Der politische Journalist steht ohne Zweifel näher dem praktischen Staatsmanne als etwa dem Dramatiker, der kommerzielle Journalist näher dem Finanzmann als etwa dem wissenschaftlichen Schrift-

steller. Selbst die Berufsjournalisten untereinander sind wieder in mehrere Ressorts geschieden, deren Gemeinsamkeit im Grunde durch nichts anderes aufrechterhalten wird, als durch die Zeitung, an der sie gemeinsam arbeiten. Und der höhere und niedere Journalismus, die Tätigkeit des Redakteurs und des Reporters, sind ebenfalls einzig und allein durch dieses äußerliche Band verknüpft. Aber auch noch der Reporter, dessen Gewerbe mühevoll, notwendig und achtungswert, jedoch nicht mehr literarisch ist, wird sich bei Angabe seines Berufes in den meisten Fällen unangefochten als Schriftsteller bezeichnen.

Eine vierte große und selbständige Gruppe erblicke ich in jener literarischen Wirksamkeit, die spontan einem augenblicklichen Bedürfnis entspringt, und deren zahllose Vertreter ich die gelegentlichen Schriftsteller nennen möchte. Heutzutage, wo die Kenntnis der Schrift allgemein, die Schulbildung weit verbreitet, Papier und Druck wohlfeil sind, heute kann eigentlich jeder Mensch in jedem beliebigen Augenblick seines Lebens zum Schriftsteller werden. Jeder, der glaubt, daß er etwas zu sagen hat, als Fachmann oder als Stimme aus dem Publikum, als Verfechter eines persönlichen oder eines allgemeinen Interesses, als Gegner oder Verteidiger einer staatlichen, kirchlichen, kommunalen oder gesellschaftlichen Einrichtung, als Erzähler eigener oder fremder Erlebnisse, als praktischer Ratgeber oder Allerweltsphilosoph — er bedient sich dazu der Schrift und des Druckes; er verfaßt einen Artikel, eine Broschüre, ein Buch. Wenn der Inhalt einer Tageszeitung bei aller Vielseitigkeit doch fest umschränkt ist, weil sie im großen und ganzen nichts bringen wird, was nicht die Allge-

meinheit oder doch wenigstens einen sehr weiten Kreis unmittelbar angeht — hier gibt es keinen Damm und keine Grenzen mehr; der Tintenstrom wird zum uferlosen Ozean, dessen ganze Ausdehnung auch die kühnste Entdeckungsreise des Gedankens nicht mehr durchmißt. Man lese nur regelmäßig die Verzeichnisse aller neu erscheinenden Bücher, und wie oft wird man sich bei irgend einem Titel fragen müssen: Wen kann dieser ausgefallene Gegenstand interessieren? Gibt es wirklich im ganzen Lande drei oder vier Menschen, auf deren Anteil der Verfasser rechnen darf? Aber man forsche weiter nach, und man wird jedesmal finden, daß dieser entlegenste Pol menschlichen Interesses nicht nur durch die eine Publikation, sondern durch eine große, vielbändige Literatur, meistens auch noch durch eine Fachzeitschrift vertreten ist. Die Herausgeber und Mitarbeiter solcher Fachzeitschriften — von den künstlerischen und gelehrten natürlich abgesehen — rechne ich gleichfalls zur Klasse der gelegentlichen Schriftsteller. Wer zum Beispiel an einer Fleischerzeitung tätig ist, der steht ohne Zweifel dem Fleischerhandwerk näher als der Literatur. Und wenn heute ein Landwirt in einer Broschüre die agrarische Gesetzgebung vom Standpunkt seiner Erfahrung kritisiert, oder wenn ein tüchtiger und selbstloser Koch das Geheimnis seiner Erfolge für alle kommenden Jünger in einem dicken Bande niederlegt, oder wenn ein Tierbändiger seine Memoiren herausgibt, so hören sie doch wahrlich damit nicht auf, ein Landwirt, ein Koch oder ein Tierbändiger zu sein; aber es ist auch unbestreitbar, daß sie gelegentliche Schriftsteller geworden sind.

Nichts liegt mir ferner, als etwa die Notwendigkeit und den gewaltigen Nutzen dieser Literatur oder dieses Komplexes von Literaturen zu bestreiten. Mein Zweck ist lediglich die Erhellung der Tatsache, daß hier alle Grenzen aufhören und das bunteste Durcheinander jeder Einteilung spottet. Oder soll vielleicht der gelegentliche Schriftsteller nicht mehr als eigentlicher und richtiger Schriftsteller gelten? Eine solche grundsätzliche Ausschließung wäre ebenso ungerecht wie undurchführbar. Denn zu dieser Klasse gehören Leute, deren literarische Verdienste weithin strahlen. Und wo fängt der gelegentliche Schriftsteller an? Wo hört er auf? In tausend Fällen wird man zweifelhaft sein, ob er nicht doch zu einer anderen Klasse zählt. Kann nicht der Landwirt, wenn er Glück hat, eine wissenschaftliche Entdeckung machen, die ihn den gelehrten Schriftstellern einreiht? Kann nicht der Tierbändiger, wenn er das Talent dazu hat, seinen Memoiren eine künstlerische Form verleihen? Der gelegentliche Schriftsteller ist und bleibt ein Schriftsteller; denn daß hierbei das Berufliche, das Gewerbsmäßige niemals den Ausschlag geben kann, das ist schon zur Genüge nachgewiesen.

Und noch eine fünfte, durchaus nicht kleine Gruppe muß ich namhaft machen, obwohl ich diese nicht mehr zu den Schriftstellern rechne. Aber sie rechnen sich selbst dazu, und es gibt niemand, der ihnen dies verbietet. Das sind die Schriftsteller, die nie in ihrem ganzen Leben etwas geschrieben haben. Existieren denn solche? wird man verwundert fragen. Ja, sie existieren, und zwar in sehr großer Zahl und in sehr verschiedenen Spielarten. Unter die Elite dieser Abteilung gehören die

Leute, die irgendwann irgend etwas herausgegeben haben — ohne selbst mehr zu schreiben als höchstens das Titelblatt. Das sind die Sammler von Anthologien, die Zusammensteller von Abreißkalendern, die Redakteure von Adreßbüchern, die literarischen Faktotums von Verlagsanstalten, die Verfasser von Katalogen, Fahrplänen, Preisverzeichnissen u. s. w. Diese an sich sehr ehrenhafte Beschäftigung ermutigt viele unter ihnen, sich Schriftsteller zu nennen; allerdings mit nicht mehr Recht, als etwa die Setzer, die Buchbinder und Papierfabrikanten. Aber damit nicht genug, es gibt auch Menschen, die überhaupt gar nichts tun und sich einfach als Schriftsteller bezeichnen, erstens weil das besser klingt als Müßiggänger, und zweitens, weil es keine andere Standesbenennung gibt, die so allgemein, so verschwommen und in ihrer Richtigkeit so schwer zu kontrollieren ist. Denn könnte man ihnen auch nachweisen, daß sie niemals eine Zeile veröffentlicht haben, so dürften sie behaupten, sie hätten keinen Verleger gefunden; und könnte man sie sogar überführen, daß sie niemals eine Zeile geschrieben haben, so dürften sie immer noch sagen, sie seien gerade eben im Begriff, es zu tun. Meist sind es arme Teufel, und man drückt gern ein Auge zu, wenn sie sich einen solchen unbestimmten Titel usurpieren, um dem Almosen die Form kollegialer Unterstützung zu erwirken. Manchmal aber auch sind es sehr anmaßliche Söhne wohlhabender Eltern, die aus sozialem Übermut oder aus dem Umstand, daß sie einem Lyriker Geld geborgt oder im Kaffeehaus über ein neues Stück einen Witz gemacht haben, ihre Zugehörigkeit zur literarischen Gilde kühn behaupten.

Und nun, nachdem wir alle diese Kategorien durchmustert haben, nun wiederhole ich die Frage: Wer ist ein Schriftsteller? Ich glaube, man wird mir jetzt zugeben, daß es auf diese Frage keine einheitliche, keine umfassende, keine zwingende Antwort gibt. Schriftsteller kann jeder werden, welchem Stand und welchem Beruf er auch angehört; Schriftsteller kann jeder sich nennen, auch wenn er es gar nicht ist. Der Begriff hat nicht ein einziges gemeinsames Merkmal und nicht eine einzige deutliche Grenzbestimmung. Oder wenn man doch wieder behaupten wollte, für den modernen Schriftsteller sei das Schreiben das Charakteristische — dann kommt es doch nicht darauf an, ob er eigenhändig schreibt oder diktiert? Gewiß nicht! Aber dann wird es doch auch kein wesentlicher Unterschied sein, ob er zu Hause diktiert, oder ob jemand ihm nachschreibt, während andere zuhören? Unmöglich. Hieraus folgt: jeder Vortragende, jeder Parlamentsredner, dessen Reden nachstenographiert und dann gedruckt werden, ist ein Schriftsteller. Oder vielleicht nicht? Wer es mir bestreitet, dem gebe ich das folgende logische Monstrum zu gefälliger Verdauung: Die Reden Bismarcks sind in mehreren Bänden erschienen; man hat sie ihm im Reichstag nachgeschrieben; folglich ist er kein Schriftsteller, sondern ein Redner. Hätte er dagegen zu Hause genau dieselben Reden einem Stenographen diktiert, so wäre er kein Redner, sondern ein Schriftsteller.

Zu solchem Widersinn muß man gelangen, wenn man mit Zähigkeit an einem Begriff festhält, der kein geschlossener, kein einheitlicher Begriff ist. Und gerade dieses Beispiel bringt uns vielleicht dem Kern der Sache

näher. Die Schrift ist in der Tat weiter nichts als fixierte Rede, als die Konserve des lebendigen Wortes. Sie ist ein Surrogat des Sprechens, das umso notwendiger, umso verbreiteter wird, je mehr die Kultur das Herdenleben zum gesellschaftlichen, zum staatlichen Organismus erweitert. Noch der Bürger des alten Athen, der etwas zu sagen hatte, ging auf den Markt und sagte es mit lauter Stimme. Der Bürger unserer Zeit, der Staatsbürger, der Weltbürger, der auf vielen Märkten zugleich vernommen zu werden wünscht, er muß schreiben, wo jener redete. Nur daß man leichter, viel leichter zum Schriftsteller werden kann als zum Redner. Denn wer reden will, der braucht doch vor allem eine Anzahl von Menschen, die ihm zuhören; wer aber schreiben will, dem genügt die ganz subjektive Hoffnung, daß eine solche Anzahl jetzt oder später einmal sich finden wird. Und so komme ich denn zu dem Schluß, die Hauptfrage zu verneinen: Es gibt keinen Schriftstellerstand und kann keinen geben. Wenn es hinreichen würde, um die Zugehörigkeit zu einem Stande zu begründen, daß man sich der Schrift zur Vermittlung seiner Gedanken bedient, so müßte ein Stand auch alle diejenigen umfassen, die zu dem gleichen Zweck das lebendige Wort verwenden. Dann müßte man folgerichtig neben dem Schriftstellerstand auch einen Rednerstand anerkennen, und dieser wäre ganz entsprechend zusammengesetzt aus den Künstlern der Rede, also den Schauspielern und Rezitatoren, aus den wissenschaftlichen Rednern, zerfallend in Universitätsprofessoren, Dozenten, Vortragsreisende aller Fächer, aus den Rednern des praktischen Lebens, als da sind Staats- und

Rechtsanwälte, Prediger, Parlamentarier, Agitatoren, und endlich aus den gelegentlichen Rednern, also aus allen, die in einer Volksversammlung oder bei einem Festessen, bei einer Hochzeit oder bei einem Begräbnis das Wort ergreifen. Die Analogie ist, wie mir scheint, schlagend. Hier wie dort eine buntscheckige Gesellschaft, die nichts miteinander zu tun hat; hier wie dort Leute der allerverschiedensten Lebensstellung; hier wie dort die Unmöglichkeit einer Grenzbestimmung und die Zusammenfassung durch ein ganz äußerliches, ganz nebensächliches Merkmal: hier das Reden, dort das Schreiben.

Wo es aber keinen Stand gibt, wo alles fehlt, um einen solchen zu konstituieren, nicht allein die Abgrenzung, sondern auch jede innere Gemeinsamkeit des Bildungsganges, der Tätigkeit und der Zwecke, da gibt es ebensowenig Standesinteressen. Und deshalb wird jeder allgemeine Schriftstellerverband daran kranken müssen, daß er kein Berufsverband, kein Fachverband ist, daß er vielmehr Künstler, Gelehrte, Journalisten, Gewerbetreibende und zuletzt Mitglieder aller nur denkbaren Stände und Berufsarten begriffsgemäß und statutengemäß in sich vereinigt. Hat ein solcher Verband keinen anderen Ehrgeiz als etwa eine Unterstützungskasse zu gründen, dann wird ihm die Buntheit seiner Zusammensetzung zwar nicht von Vorteil sein; aber sie wird ihn an der Erreichung dieser Absicht nicht geradezu verhindern. Stellt sich ein solcher Verband dagegen ideale Ziele, will er die Verständigung und das Zusammenwirken seiner Mitglieder anbahnen, will er an die Beratung und Lösung wichtiger Fragen herantreten, will

er nach außen eine geschlossene Machtstellung erringen, dann ist erste Bedingung die Gleichartigkeit seiner Elemente. Und wenn man mich fragt, welche praktischen Schlüsse ich aus dieser meiner Überzeugung für den gegebenen Fall ziehe, welche Vorschläge zur Reform des bestehenden Verbandes ich in petto habe, so glaube ich: Auch die unvollkommenste genossenschaftliche Organisation ist immer noch besser als gar keine; der deutsche Schriftstellerverband würde aber ganz wesentlich gewinnen, wenn er sich in eine Anzahl von wirklichen Fachverbänden zerlegen wollte. An Stelle seiner jetzigen Einteilung nach lokalen Bezirken müßte die Einteilung in geistige Bezirke treten, wobei ich freilich die abermalige Schwierigkeit der Abgrenzung nicht unterschätze. Warum sollten nicht gerade so gut, wie es eine Genossenschaft dramatischer Autoren gab, auch Fachverbände der Belletristen, der politischen Journalisten, der Kritiker, der gelehrten Literatoren, der Reporter möglich sein?

Aber nicht in diesen praktischen Vorschlägen, die nichts anderes sein wollen und können als eine gelegentliche Anregung, erblicke ich das Schwergewicht meiner Ausführungen. Mir schien vielmehr, daß diese Frage eine weitere Bedeutung besitzt. Zunächst ist es für die Klarheit unseres Denkens und Anschauens von der größten Tragweite, daß nicht Einheit der Namen uns verführe, die Verschiedenheit der Dinge zu übersehen. Sodann dürfen die berufenen Vertreter des nationalen geistigen Lebens verlangen, daß man sich die Mühe nehme, eine genauere Bezeichnung für sie zu finden, daß man sie fein säuberlich sortiere und auseinanderhalte und sie nicht allesamt wie Kraut und Rüben in

den literarischen Topf werfe. Die vielbesprochene Frage, was man tun könne, um das Ansehen des Schriftstellerstandes zu heben, scheint mir am einfachsten zu lösen, wenn man dem Publikum recht klar macht, daß es gar keinen Schriftstellerstand gibt, wohl aber ein vielseitiges Etwas, das die beste Kraft, den höchsten Stolz, das tiefste Leben eines Kulturvolkes ausmachen muß: die geistige Arbeit.

Die Muttersprache

Der Gegenstand, von dem ich sprechen will, ist einer der erhabensten unter allen Gegenständen menschlicher Betrachtung. Die Muttersprache, das heißt die Sprache unserer Mutter, die Sprache unseres mütterlichen Landes und Volkes, die geheiligte Ausdrucksform unseres ganzen Geisteslebens vom ersten Stammeln kindlichen Wollens bis zum letzten Worte männlich reifer Gedanken, das Saitenspiel unserer Liebe und der Donner unseres Zorns, die Leier unserer Dichter und die Glocke unserer Weisen, die Lautklänge, mit denen unsere Ahnen das Leben begrüßt und von ihm Abschied genommen haben, die wir von ihnen ererbt haben, um sie den Enkeln zu hinterlassen. Ein uraltes kostbares Vermächtnis, dem jede Generation neu erworbene Schätze hinzufügt, eine Quelle unabsehbarer Freuden für den Glücklichen und ein Trost, der dem Elendesten bewahrt bleibt, ein Besitz, der die Menschen von den Tieren unterscheidet und sie den Göttern ähnlich macht.

Aber es geht auch damit, wie mit anderen ererbten oder mühelos errungenen Gütern. Wir halten sie für selbstverständlich und wissen ihren Wert nicht zu würdigen. Wir freuen uns ihrer nicht mehr als der täglich wiederkehrenden Sonne, als der uns umgebenden Luft. Weil wir uns ein Dasein ohne Luft und Licht nicht zu denken

vermögen, eben deshalb denken wir so selten daran, was sie uns bedeuten. Wir sind undankbar gerade gegen die allergrößten Wohltaten, weil ihr Genuß uns niemals bedroht erscheint. Wir nehmen sie hin mit noch geringerer Bewegung als der Gläubiger, der die fällige Schuld einstreicht, und wir begeistern uns vielleicht im ganzen Leben nicht ein einziges Mal für Dinge, deren Verlust uns namenlos unglücklich machen würde.

Ein Leben ohne Sprache! Wer vermag diesen Gedanken ganz zu fassen, und wen macht er nicht schaudern, wenn er ihn zu Ende denkt! Man nehme die Sprache fort, und die ganze menschliche Kultur mit ihren tausend Segnungen, ihren tausend Errungenschaften ist mit einem Male vertilgt und ausgelöscht. Alle Erfindungen, alle Einrichtungen und Vorteile des öffentlichen und häuslichen Lebens könnten fortbestehen und wären dennoch entwertet und zwecklos; denn sie alle sind nur möglich durch ein Zusammenwirken, und es gibt kein Zusammenwirken ohne Verständigung. Wir könnten uns nicht mehr verständigen, und wir könnten nicht mehr lernen. Es gäbe kein Mittel mehr, die Gedanken anderer in uns aufzunehmen; ja, es gäbe überhaupt keine Gedanken mehr. Man kann empfinden ohne Worte; aber ein Denken ohne Worte ist unmöglich, weil das Wort überhaupt erst Begriffe abgrenzt und das Chaos unserer Sinneseindrücke schöpferisch ordnet. Wer nicht zu denken vermag, der vermag auch nicht vorauszudenken; für den gibt es keine Zukunft. Und noch weniger hätten wir ohne Sprache eine Ahnung von der Vergangenheit. Alles, was vor uns war, alles, was wir Ge-

schichte nennen im weitesten Sinn, alles Große und Herrliche, was unsterblich durch die Jahrhunderte geht, aller geistige Besitz, den zahllose Generationen für uns aufgehäuft haben, würde für uns nicht bestehen, denn es wäre unmöglich, etwas davon zu erfahren. Wir wären ganz und gar auf ein Augenblicksleben angewiesen, auf eine dumpfe Gegenwart, wie das Tier. Ja, wir würden sogar unter die höhere Tierwelt hinabsinken. Denn auch diese besitzt eine Art von Sprache, Laute, durch welche sie zwar nicht Gedanken, aber doch Empfindungen auszudrücken weiß, ein Mittel, sich mit ihresgleichen zu verständigen. Wir kennen Volksstämme, die nach ihrer Intelligenz und Kultur nur sehr wenig sich von feiner organisierten Tieren unterscheiden; aber einen Volksstamm ohne Sprache kennen wir nicht. Und so darf man behaupten: Es ist die Sprache — ganz ausschließlich die Sprache, welche den Menschen zum Menschen erhebt und die Entwicklung der Menschheit ermöglicht.

Unter der Sprache im natürlichen Sinne ist — was kaum betont zu werden braucht — immer die Muttersprache zu verstehen. Der Naturmensch ist einsprachig. Er weiß nichts von fremden Sprachen, und wenn er etwas davon weiß, besitzt er weder das Interesse noch die Fähigkeit, sie zu erlernen. Erst auf einer sehr hohen Stufe der Kultur stellt sich das Bedürfnis zum Studium fremder Sprachen ein. Dies Bedürfnis ist entweder ein praktisches, insofern es dem gesteigerten Weltverkehr entspringt, oder ein wissenschaftliches, insofern es der ethnologischen, literarischen und linguistischen Forschung dient. Niemals aber ist dies Bedürfnis ein natürliches. Was

uns die Muttersprache ist, kann eine fremde Sprache uns niemals sein, und noch weniger kann sie diese ersetzen. Die Ausnahmen von dieser Regel sind fast alle nur scheinbar. Nur diejenigen Menschen, welche schon in frühem Kindesalter aus einem Sprachbereich in einen anderen versetzt worden sind, werden unter dieser Umpflanzung nicht zu leiden haben. Wer aber in späterer Jugend oder gar in reifen Jahren auswandert, für den kann das Idiom seiner neuen Heimat höchstens eine Stiefmuttersprache werden. Und diese wird die wahre Muttersprache in ebenso seltenen Fällen ganz ersetzen wie die Stiefmutter die natürliche Mutter. Noch weit seltener kommt es vor, daß jemand zwei verschiedene Sprachen mit gleicher Sicherheit beherrscht, in beiden gleich mühelos denkt, spricht und schreibt. Dazu gehört eine ganz außergewöhnliche Begabung, ein Sprachgenie, wie es alle hundert Jahre einmal vorkommt. So weiß man zum Beispiel von Alexander von Humboldt, daß er des Deutschen und Französischen in demselben Grade mächtig war. Viele andere jedoch sind einem solchen Beispiel nicht ungestraft gefolgt; denn sie verloren über der vollendeten Beherrschung der fremden Sprache die Sicherheit in ihrer eigenen. Von dieser Gefahr legt ein großer deutscher Dichter unfreiwilliges Zeugnis ab; ein Dichter, den die Zustände des Vaterlandes in dem französischen Exil festhielten. Heinrich Heines spätere Schriften wimmeln von Gallizismen. Ganz zu geschweigen von jenen glücklicherweise der Vergangenheit angehörenden Professoren, die ein so klassisches Latein schrieben, daß ihr Deutsch ein schauderhaftes Kauderwelsch war. Ich wiederhole also: Es ist fast unmöglich,

zwei oder gar mehr Sprachen gleichmäßig zu beherrschen. Wenn ich von Sprachbeherrschung rede, meine ich allerdings nicht die Vielsprachigkeit der Kellner, also die Geläufigkeit einiger Phrasen, die man zur Not auch talentvollen Papageien beibringen könnte. Und ebensowenig meine ich das leichte Geplauder des Weltmanns, der in verschiedenen Zungen einer Dame etwas Verbindliches zu sagen weiß. Konversation machen, heißt noch nicht sprechen.

Ich habe ausgeführt, daß ein Leben ohne Sprache unmöglich ist. Ich kann nun hinzufügen: Auch ein Leben ohne Muttersprache ist unmöglich, wenigstens ein geistiges Leben. Es sind ja nicht nur andere Laute, welche die fremde Sprache uns aufdrängt, sondern auch eine ganz andere Kultur. Von dem Augenblick an, wo wir die ersten kindlichen Worte lallen, saugen wir mit allen Poren nicht nur die Sprache, sondern auch die Bildung unseres Vaterlandes ein. Das Wiegenlied, mit dem uns die Amme in den Schlaf singt, der Kinderreim, den sie uns so lange vorspricht, bis wir ihn nachstammeln, die Gebetsprüchlein, die uns die Mutter lehrt, die ersten Märchen, mit denen sie unsere eben erwachende Einbildungskraft sättigt, die Fibeln und Bilderbücher, die unsere frühesten literarischen Eindrücke hervorrufen — das alles ist nicht Gemeingut der Menschheit, das ist das Vermächtnis unserer Heimat und unseres Volkes, das ist geschöpft aus dem großen Nationalschatz der vaterländischen Bildung. Und so führt jeder Schritt, den wir vorwärtsgehen auf dem Wege geistiger Entwicklung, tiefer hinein in das Allerheiligste nationaler Kultur. Das erste Lesestück, das wir mühsam zusammen-

buchstabieren, das erste Gedicht, das wir auswendig lernen, das erste Theaterspiel, dem wir mit staunender Seele wie einem lebendig gewordenen Märchen folgen, das sind alles die Werke unserer heimatlichen Dichter. An ihren Feuerworten begeistert sich die jugendliche Seele zum ersten Male; die Wunderwelt ihrer Gestalten läßt das Kinderherz das große Mysterium vorausahnen und vorausgenießen, welches wir Leben nennen. So bringt uns in langen Lehrjahren jeder neue Tag eine neue Gabe aus der tausendjährigen Werkstatt unseres Volkes. Die heimatliche Kunst, die heimatliche Wissenschaft, die Geschichte der heimatlichen Vergangenheit bringen mit den Lauten der Muttersprache an unser Ohr und in unser Herz. Und wenn endlich die Lehrjahre vorüber sind, dann mögen uns die Wanderjahre immer hinausführen bis ans Ende der Welt, wir bleiben doch mit allem inneren Besitz an die Heimat festgekettet. Die Muttersprache ist das mächtige, unzerreißbare Band, mit dem sie uns umschlingt, an dem sie uns zurückzieht. Rauhe Männer, die auf vorgeschobenem Posten ferner Länder ihr Glück gesucht haben, brechen in Tränen des Heimwehs aus, wenn sie nach Jahren den geliebten Klang wieder vernehmen. Feindliche Streiter versöhnen sich, wenn der Zauberlaut ihnen offenbart, daß sie Brüder sind und Söhne derselben Erde. Und dies vereinigende Band wirkt auch in der Heimat selbst mit unwiderstehlicher Gewalt. Die Muttersprache ist der Fels der Einheit, an dem alle rohe Macht und alle Staatskunst schließlich scheitern muß. In heißen, unermüdlichen Kämpfen ringen die geschiedenen Kinder derselben Sprache nach dem Ziel, eine Nation zu

werden. Wenn im Mittelalter die Völker um ihre Religion stritten, heute streiten sie fast mit demselben Fanatismus um ihre Sprache. Denn neben gemeinsamem Glauben gibt es keine Kette in der Welt, die so stark ist wie gemeinsame Sprache und gemeinsame Bildung.

Nach alledem sollte man annehmen, es müßte das vornehmste Streben und der edelste Beruf jedes Menschen sein, oder doch jedes gebildeten Menschen, die beste Kraft seines Fleißes der Muttersprache zu widmen, mit ihr täglich vertrauter zu werden, ihr täglich mehr in das Herz zu schauen. Man sollte glauben, daß auch der Staat als der höchste Wächter des nationalen Gutes nicht genug tun könnte, um die vaterländische Sprache zu pflegen, ihr Studium zu fördern und sie zum wichtigsten Gegenstand der Volkserziehung zu erheben. Aber — dem ist leider nicht so. Die sprachliche Ausbildung, die man uns in den Schulen angedeihen läßt, steht noch keineswegs auf der Höhe ihrer Aufgabe, und darüber hinaus geschieht nur selten etwas von jenen Vereinzelten, die sich auch ohne die Zuchtrute des Schulmeisters noch ein Lernen denken können und über ihrem sogenannten Beruf nicht ihren eigentlichen und natürlichen Beruf vergessen, den Beruf, Mensch zu sein. Und wenn ich jetzt die Frage aufwerfe: Wer kennt seine Muttersprache? dann wird das landläufige Urteil schnell bereit sein mit der Antwort: Jedermann! Die richtige Antwort aber lautet: Sehr, sehr wenige, genau genommen, niemand! Daß diese Antwort die richtige ist, will ich versuchen, zu beweisen. Denn auf nichts so gut, wie auf die Sprache läßt sich das tiefsinnige Goethesche

Wort anwenden: „Was du ererbt von deinen Vätern hast, erwirb es, um es zu besitzen!"

Wir müssen zunächst ganz im allgemeinen feststellen, was es heißt: seine Sprache kennen, oder genauer, seine Sprache beherrschen. Nur selten macht man es sich ganz klar, daß es zwei sehr verschiedene Arten der Sprachbeherrschung gibt, eine passive und eine aktive. Die meisten Menschen sind überzeugt, eine Sprache dann zu kennen, wenn sie sie verstehen, das heißt, wenn sie kein ihr eigentümliches Wort hören oder lesen, dessen Sinn ihnen verborgen bliebe. Dies jedoch ist nur die passive Sprachbeherrschung; die aktive, die bei weitem schwieriger ist, verlangt nicht allein, daß wir alle Worte verstehen, sondern daß sie uns auch geläufig sind, daß wir sie gegenwärtig haben, wenn wir sie brauchen, daß sie uns auf der Zunge liegen und in die Feder fließen, mit einem Wort, daß sie auf unserem Sprachrepertoire stehen. Unser Sprachrepertoire, unser lebendiger Besitz an Worten, ist fast immer nur ein kleiner Bruchteil unseres Sprachverständnisses. Am deutlichsten wird sich diese Tatsache uns vergegenwärtigen, wenn wir an unsere Erfahrungen bei der Erlernung und Anwendung einer fremden Sprache uns erinnern. Wir werden verhältnismäßig leicht dazu gelangen, diese, wenn sie gesprochen wird, zu verstehen, oder sie zu lesen; dagegen wird es uns unendlich viel schwerer fallen, sie selbst zu sprechen oder gar zu schreiben. In jedem Satz werden wir irgend eine Vokabel brauchen, die wir zwar passiv kennen, aber aktiv nicht besitzen. Derselbe Ausdruck, den wir vielleicht schon hundertmal gehört und gelesen haben, will uns um alles in der Welt nicht einfallen. Und das ist

durchaus kein Zufall, auch nicht eine momentane Gedächtnisschwäche. Dieser Ausdruck steht eben nicht auf unserem Sprachrepertoire; wir kennen ihn nur so weit, wie der Schauspieler eine Rolle in einem Stück kennt, das er mehrmals gelesen, aber nicht studiert hat. Er weiß sehr wohl, um was es sich handelt, wenn man davon spricht; er beherrscht die Rolle passiv, aber nicht aktiv; sie steht nicht auf seinem Repertoire, und er kann sie nicht spielen. Dasselbe Verhältnis, das uns also bei dem Studium der fremden Sprache ganz selbstverständlich vorkommt, gilt auch von der Muttersprache; nur daß es hier nicht so klar in unser Bewußtsein tritt. Machen wir einmal die Probe! Lesen wir eine Seite in irgend einem deutschen Buch oder auch nur einen Zeitungsartikel daraufhin durch und fragen wir uns bei jedem einzelnen Wort: „Habe ich wohl, so lange ich lebe, dieses Wort schon gesprochen oder geschrieben? Wäre dies Wort mir eingefallen, wenn ich denselben Gedanken hätte ausdrücken wollen?" Bei vielen Worten wird die Antwort bejahend ausfallen und bei manchen verneinend. Wenn wir nun gar einen sprachgewaltigen Dichter lesen, dann werden wir in noch viel augenfälligerer Weise unsere eigene Spracharmut gewahr. Und sollte auch dieser uns noch nicht ganz überzeugt haben von unserer Unzulänglichkeit, dann brauchen wir nur das großartige Werk aufzuschlagen, das sich die Aufgabe gestellt hat, den gesamten deutschen Sprachschatz mit wissenschaftlicher Vollständigkeit zu sammeln und zu ordnen: das deutsche Wörterbuch der Gebrüder Grimm. Vor fünfzig Jahren ist der erste Band des Werkes erschienen; die großen Gelehrten, die es begründeten, sind

über der Arbeit gestorben, und rüstige Nachfolger schaffen noch heute mit unablässigem Fleiß an der Vollendung dieses Nationaldenkmals. Bis jetzt sind elf Riesenbände davon vorhanden, und vier oder fünf werden noch nötig sein, bis das Ganze unter Dach gekommen ist. Gerade die gelehrten Forscher, die an der Arbeit sind, geben sich am wenigsten der Illusion hin, als wäre selbst diese gigantische Wörtersammlung lückenlos. Ergänzungen und Nachträge werden fortwährend hinzukommen und weitere Bände füllen. Hier finden wir fast auf jeder Seite nicht allein Worte, die wir nicht besitzen, sondern sogar solche, die wir nicht verstehen, die wir nie gehört haben. Wir können uns aber einigermaßen trösten in dem Gedanken, daß es niemals einen Menschen gegeben hat und niemals einen geben wird, der diesen gesamten von den Vätern überkommenen Schatz in der kurzen Frist eines Lebens erwerben könnte, um ihn zu besitzen. Nimmt man also die Frage: wer beherrscht seine Muttersprache? im idealsten Sinn, dann darf man solchem unerschöpflichen Reichtum gegenüber mit ruhigem Gewissen antworten: niemand!

Das Ideal der Sprachbeherrschung ist unerreichbar, wie jedes Ideal. Aber deshalb ist sein Wert nicht minder groß; deshalb sind wir nicht minder verpflichtet, ihm mit allen Kräften nachzustreben. Ein unzugängliches Ziel kann sehr häufig der Wegweiser sein für einen gangbaren Weg. Wer nach Norden will, der folgt am sichersten dem Polarstern, und wer unablässig der Sonne zustrebt, der kommt wenigstens um die Erde herum. Die Vollkommenheit ist in allen menschlichen Dingen ausgeschlossen; aber es gibt sehr verschiedene Stufen

der Annäherung, und nur um diese handelt es sich, auch in unserem Falle. Je größer unser Wortschatz, je reicher unsere Kenntnis der Muttersprache wird, desto klarer und vollständiger werden unsere Gedanken, desto vielseitiger unsere Anschauung der Welt. Denn jedes neue Wort ist ja zugleich die geprägte Form eines neuen Begriffes. Während die Spracharmut sich begnügen muß, ihr Denken in den Formen blasser Allgemeinheit zu halten und gleichsam um die Sache herum zu sprechen, trifft die Sprachbeherrschung den Nagel auf den Kopf und findet jedesmal, wie ein schlagender Ausdruck sagt, das erlösende Wort. Häufig liegt es nur am rechten Worte, damit eine dunkle Empfindung, ein verworrenes Gefühl sich im hellsten Sonnenlichte des Gedankens kläre. Das ist die Wohltat, die Denker und Dichter uns so oft erweisen; das ist die Wohltat, die wir uns selbst erweisen könnten, wenn wir uns erziehen wollten in unserer Muttersprache. Bildung kann doch nichts anderes bedeuten, als unser Dasein nicht im wachen Traum, sondern im sonnigen Bewußtsein zu verbringen, uns Rechenschaft abzulegen von der bunten Welt, in deren Mitte wir gestellt sind, und allen Erscheinungen den Namen zu geben, an dem wir sie erkennen. Und deshalb sind wir mit jeder Bereicherung unseres Sprachschatzes gebildeter geworden.

In England ist vor kurzem eine statistische Aufstellung gemacht worden, der zufolge ein englischer Kohlenarbeiter in seinem ganzen Leben mit zwei- bis dreihundert Worten vollständig auskommt, während Shakespeare in seinen Werken über den königlichen Reichtum von zehntausend Worten verfügt. Wer die Zeit dazu aufbringen

könnte, um in Deutschland ähnliche Berechnungen vorzunehmen, der würde ohne Zweifel zu ganz analogen Ergebnissen gelangen. Ein deutscher Arbeiter oder Bauer hat ebenfalls nur über ein paar hundert Worte zu gegebieten, während der Sprachschatz Goethes den Shakespeares sicher noch übertrifft. Zwischen diesen beiden äußersten Enden liegen naturgemäß noch ganz unzählige Abstufungen. Ich glaube jedoch, daß es geboten ist, vier hauptsächliche Grade in der Beherrschung der Muttersprache anzunehmen, und diese vier Grade wollen wir in Kürze der Reihe nach betrachten.

Auf der niedrigsten Stufe steht der Ungebildete, der beklagenswerte Mensch, dem die harte Hand der Notwendigkeit das Tor verriegelt hat, durch welches man eingeht zum Paradiese des Wissens. Er hat nichts lernen können und nichts lernen dürfen, als was eben jene Notwendigkeit von ihm erheischt. Der ganze Inhalt seines Lebens ist bestimmt durch den Zwang, sich und die Seinigen zu erhalten. Für ihn bleibt die Sprache in recht trübem Sinne ewig die Muttersprache; denn viel mehr, als die Mutter ihm beigebracht, wird er nie davon erfahren. Und seine Mutter redete nicht wie die Gebildeten, sondern wie das Volk. Deshalb ist trotz dem Elementarunterricht die gebildete Sprache für ihn fast ein fremdes Idiom, das er nur mühsam und fehlerhaft schreibt, das er schwer verstehen und ganz und gar nicht sprechen kann. Durch diese Bildungskluft wird unglücklicherweise die eine und einige Muttersprache in zwei Teile zerrissen: in die Schriftsprache und die Volkssprache. Der Mann des Volkes redet im Dialekt, und schon deshalb steht er der ganzen auf literarischer Grund-

lage aufgerichteten Kultur kalt und fremd gegenüber. Dieser Zwiespalt ist aber keineswegs natürlich, sondern entsteht erst als eines der notwendigen Übel, welche die fortschreitende Zivilisation im Gefolge hat. Ein Naturvolk besitzt keine Schriftsprache; diese entwickelt sich, wie das Wort besagt, aus der Schrift, aus der Literatur. Und zwar läßt sich ihr Ursprung jedesmal darauf zurückführen, daß ein bestimmter, bevorzugter Dialekt über alle anderen Dialekte den Sieg davonträgt und die Herrschaft ergreift. In Italien sowohl wie in Deutschland ist dieser Sieg durch ein einziges machtvoll wirkendes literarisches Werk entschieden worden: in Italien durch Dantes „Göttliche Komödie", in Deutschland durch Luthers Bibelübersetzung. Dante erhob den toskanischen Dialekt zur italienischen Schriftsprache, Luther der Hauptsache nach den thüringischen zur deutschen Schriftsprache. Vor Luther schrieb so ziemlich jeder Deutsche, auch jeder, der dichterisch tätig war, den Dialekt seiner Heimat. Nach ihm schrieb jeder das neu entstandene Hochdeutsch, und nur das Volkslied blieb der Volkssprache treu.

Trotzdem nun die Schriftsprache im Lauf der Jahrhunderte ein immer größeres Ansehen und eine immer ausschließlichere Herrschaft gewann, blühten die Volksdialekte neben und unter ihr fort, und es ist keine Gefahr, daß sie jemals aussterben werden. Häufig begegnet man bei solchen Leuten, welche auf ihr bißchen Hochdeutsch übertrieben stolz sind, der Anschauung, als wäre die Schriftsprache das richtige Deutsch und der Dialekt das falsche oder verderbte. Diese Anschauung ist im höchsten Grade irrig. Denn das Ursprüngliche

kann niemals das Verderbte sein. Ja im Gegenteil: in sehr vielen Fällen, wo Schriftsprache und Volkssprache voneinander abweichen, ist das Recht auf seiten der letzteren, hat sie die ältere und reinere Form bewahrt. Sie hält mit treuer Zähigkeit an Wortbiegungen, Ausdrücken und Wendungen fest, welche die künstlich abgeschliffene und abgegrenzte Schriftsprache entweder von sich ausgeschlossen oder verloren hat. Der Volksdialekt schöpft aus der Quelle selbst, während der herrschende Literaturdialekt nur noch aus der Wasserleitung schöpfen kann. In unserem Jahrhundert haben Gelehrte und Dichter dies immer deutlicher einsehen gelernt und haben ferne jedem Bildungsdünkel die Volkssprache studiert und die Schriftsprache aus ihr zu bereichern gesucht. Aber damit nicht genug, der Dialekt ist selbst wieder zur Schriftsprache erhoben worden durch die Dialektpoesie. Nicht allein in Deutschland, auch in allen anderen Kulturländern hat eine nach Lebendigkeit und Wahrheit ringende Kunst das Leben des Volkes auch in der Sprache des Volkes widerzuspiegeln gestrebt. Es gibt jetzt wohl keinen einzigen deutschen Volksdialekt mehr, der nicht von neuem literaturfähig geworden wäre. Die zwei großen Klassiker der Dialektdichtung, Johann Peter Hebel der Alemanne, und Fritz Reuter der Plattdeutsche, haben unzählige Jünger und Nachfolger gefunden. Ja, verschiedene Mundarten haben sogar mit unerwartetem Glück die deutsche Bühne erobert.

Der Mann des Volkes ist in seinem Sprachbesitz ärmer und reicher als der Gebildete, ärmer durch den geringeren Umfang, reicher durch die größere Ursprünglichkeit. Leider gibt es jedoch neben den alten reinen

Dialekten noch eine andere, bei weitem tiefer stehende Art von Volkssprache: das ist der Jargon der großen Städte. Sehr wenige Leute machen sich jemals den Unterschied klar zwischen Dialekt und Jargon, und doch ist das ein Unterschied von ganz einschneidender Bedeutung. Dialekt nennen wir die uralte, der Schriftsprache vorausgehende Volkssprache; Jargon dagegen ist diese Schriftsprache selbst, durch Unbildung, Nachlässigkeit oder Mutwillen entstellt und verdorben. Der Jargon entwickelt sich ausschließlich in ganz großen Städten, wo das Volk seines letzten Vorzuges beraubt wird, des Vorzuges, der Natur näher zu stehen als der Gebildete. Es leidet hier unter den Nachteilen der Kultur, ohne ihre Segnungen zu genießen. Und so wird auch seine Sprache zu einem anmutlosen Abhub von der Tafel der Gebildeten. Der Jargon ist die Muttersprache in ihrer tiefsten Erniedrigung. Aus dem Dialekt kann eine wahre und lautere Poesie erwachsen; der Jargon kann in der Literatur ausschließlich zum Zweck der Parodie oder der realistischen Charakterschilderung Verwendung finden.

Wir haben uns die vollständige Bildungslosigkeit nach ihren schlimmen und guten Seiten vergegenwärtigt und können deshalb zur zweiten Stufe aufsteigen, zur Stufe der Halbbildung. Die Halbbildung ist in allen Dingen weit schädlicher als die Unbildung; denn sie ist noch nicht Bildung und nicht mehr Natur. Sie hält mit oberflächlicher Anmaßung den Schein für das Wesen; sie erreicht den höchsten Grad der Selbstzufriedenheit dadurch, daß sie die denkbar geringsten Ansprüche an sich stellt; sie strebt nicht, etwas zu sein, sondern nur,

etwas zu gelten. Diese verderbliche und verwerfliche Halbbildung ist bei uns auf dem Gebiete der Muttersprache so verbreitet wie auf keinem anderen, und leider gewährt auch der Besuch einer guten Schule dagegen keinen sicheren Schutz. Es gibt sehr tüchtige Fachmänner, die ein sehr fehlerhaftes Deutsch reden und schreiben; es gibt sehr viele Frauen, die zwar verstehen, himmlische Rosen ins irdische Leben zu flechten, aber nicht einen richtigen Brief zu verfassen; ja es gibt sogar Schriftsteller, besonders Tagesschriftsteller, die ihrem Namen zum Trotz die Schrift entstellen und die Sprache, also ihr eigenes Instrument und Handwerkszeug, aus Unkenntnis oder Flüchtigkeit mißhandeln. Das Zeitungswesen in seiner heutigen Entwicklung ist nur allzusehr geeignet, die sprachliche Halbbildung zu verbreiten und zu beschönigen. Der Riesenorganismus der modernen Tagespresse braucht so zahllose Kräfte, daß in deren Auswahl nicht immer sehr behutsam zu Werke gegangen werden kann. Aber selbst die Journalisten, deren wissenschaftliche Vorbildung keine Lücken aufweist, werden zu ihrem eigenen Leidwesen durch die Schnellzugsgeschwindigkeit des Arbeitens in eine oberflächliche Sprachbehandlung hineingedrängt. Wen sein Beruf dazu nötigt, nach jedem neuen Ereignis innerhalb weniger Stunden seine Meinung darüber zu fassen, niederzuschreiben und in Druck zu befördern, der darf froh genug sein, wenn diese Meinung sachlich zutrifft. Ihr aber auch noch die beste Form zu geben, dazu hat er einfach keine Zeit gehabt. Und doch ist derselbe Mann für weite Kreise die einzige sprachliche und literarische Autorität; doch übt er auf all die Tausende, die im ganzen Leben kein

Buch, aber täglich die Zeitung lesen, einen sprachbildenden Einfluß. So kommt es, daß das Maschinendeutsch nicht nur geschrieben, sondern auch gesprochen wird, daß auch hier auf etwas höherer Stufe wieder ein Jargon entsteht, der Jargon der Halbbildung.

Die Verlockung läge nahe, von den vielen hundert sprachlichen Sünden und Unarten, die auf diesem Wege zu stande kommen, charakteristische Beispiele anzuführen. Aber solche sind jedermann aus eigener Anschauung oder aus bekannten Sammlungen leicht zugänglich. Eine sehr hervorstechende Eigenschaft des Zeitungsdeutsch ist jedenfalls die übermäßige und nicht selten auch unrichtige Anwendung von Fremdwörtern. Ein Fremdwort da zu gebrauchen, wo es ein deutsches Wort gibt, das genau dasselbe besagt, das ist niemals ein Zeichen von Bildung, sondern im besten Fall ein Zeichen von Gedankenlosigkeit. Meistens aber erkennt man aus dem Haschen nach unnötigen Fremdwörtern die Schwäche, die so vielen halbgebildeten Deutschen noch immer anhaftet: zu glauben, daß das Fremde vornehmer sei als das Einheimische. Mit Recht ist gegen diese unwürdige Sucht eine Bewegung ins Leben gerufen worden, eine Bewegung, die sich indessen von argen Übertreibungen nicht frei gehalten hat. Fast ebenso verwerflich wie das Extrem, das sie bekämpft, ist das entgegengesetzte: der sogenannte Purismus. Ohne Fremdwörter kann eine Sprache ebensowenig bestehen, wie ein Land ohne die Einfuhr ausländischer Waren. Schon die ältesten uns erhaltenen Sprachdenkmäler bekunden dieses Bedürfnis. Worte, die wir heute als urdeutsche empfinden und unter keinen Um-

ständen entbehren wollten, Worte wie: Pferd, Laune, Kloster, Arzt, Mönch und viele hundert andere, sind alle aus fremden Sprachen in die unsrige übergegangen und haben sich zugleich mit ihr organisch weiterentwickelt. Der Purist aber, der geradewegs ein berechtigtes Fremdwort oder — wie man die eingebürgerten Fremdwörter bezeichnet — ein Lehnwort durch einen deutschen Ausdruck eigener Erfindung ersetzen will, der gibt uns statt eines lebendigen Organismus ein lebloses Kunsterzeugnis.

Die Fremdwörtersucht und das fehlerhafte Deutsch, mit dem sie häufig Hand in Hand geht, entspringen aber noch einer anderen Quelle. Sie werden verursacht durch das buntscheckige Durcheinander von Lernstoff, das man heutzutage in vielen Kreisen für eine gute Erziehung hält. Die jugendliche Kraft wird nicht durch den klaren Ausblick auf ein einziges wünschenswertes Ziel erfrischt und gesteigert, sondern sie wird durch ein unseliges Vielerlei zersplittert und gelähmt. Dieser Sünde macht man sich besonders bei der Erziehung der weiblichen Jugend schuldig. Denn während der Mann durch seine Vorliebe für ein bestimmtes Fach und seine Berufswahl schon frühzeitig dazu gedrängt wird, irgend ein Gebiet von Grund aus kennen zu lernen, könnte die Ausbildung der höheren Tochter nicht selten das Motto tragen: von allem ein bißchen. Sie lernt nicht für das Leben, sondern für die Gesellschaft; ihr Wissen gleicht einem Warenmagazin, das nur aus einem einzigen Schaufenster besteht. Sie wird darauf angewiesen, über nichts sich ein Urteil zu bilden und über alles ein Urteil zu haben. Sie spielt Klavier, sie

singt, sie malt in Wasser und Öl; sie spricht drei fremde Sprachen und behält deshalb keine Zeit für die Muttersprache übrig. So tut sie viel zu viel für ihre Ausbildung und viel zu wenig für ihre Bildung. Nichts ist törichter, als zu glauben, Sprachen lernen heiße so viel wie sich bilden. Fremde Sprachen fördern uns innerlich nur dann, wenn wir schon gebildet sind; wenn wir es aber nicht sind, so können sie uns sogar an wahrer Bildung verhindern. Ich meine hier nicht etwa den wissenschaftlichen Sprachunterricht, sondern jene bei uns so sehr verbreitete Sprachmeisterei, die nur auf das Parlieren hinausgeht. Sie bringt Menschen hervor, die vier Sprachen notdürftig sprechen, aber in keiner einzigen denken können. Sie bewirkt, daß so manche gebildete Dame unsere großen deutschen Dichter nur von der Schule oder von der Bühne her kennt, im übrigen aber wenig von ihnen weiß, weil schlechte französische und englische Romane sie verdrängt haben. Wer nicht seine Muttersprache beherrscht, wer nicht das Größte kennt, was heimische Dichter in ihr gesagt und gesungen haben, der ist halbgebildet, ob auch im übrigen seine Kenntnisse alle Farben des Regenbogens spielen.

Erst auf der dritten Stufe begegnen wir den Merkmalen, welche die echte Bildung kennzeichnen. Da liegt nichts mehr im Schaufenster, was nicht hundertfältig und noch reicher und schöner auch im Inneren vorhanden wäre. Da erhebt sich die Sprache vom Notbehelf der Verständigung zum freien und eigenartigen Ausdruck des Gedankens. Da wird sie zum Spiegel der Seele, wie der Spiegel des Gebirgssees, der ganz durchsichtig ist und dem wir doch nie auf den Grund zu schauen

vermögen: zauberhaft klar und zauberhaft geheimnisvoll zugleich. Diesen Grad der Sprachbeherrschung kann jeder Mensch erreichen, wie groß oder wie klein immer seine Naturanlage sein mag. Das untrügliche Mittel dazu heißt ernster und zielbewußter Fleiß. Und dieser Fleiß muß die Muttersprache vor allem dort aufsuchen, wo sie aus den reichsten und lautersten Quellen sprudelt: in der Literatur und Poesie. So gewiß schlechte Lektüre unsere eigene Rede und Schreibart herabdrückt, so gewiß wird der unausgesetzte Verkehr mit dem reinen Dichterwort sie veredeln. Denn unsere Dichter sind nicht nur die Lehrer hoher Gedanken und echter Empfindungen, sie sind auch die edelsten Sprachlehrer, die es gibt. Das kann nicht eindrücklich genug gepredigt werden in einer Zeit, wo fast das ganze Interesse für die Poesie ein grobstoffliches ist, wo der Inhalt die Form verdrängt hat, wo wir in aller Kunst über dem Was das Wie vergessen. Die Auswahl der Schriften, die wir zu diesem Zwecke lesen, kann gar nicht sorgfältig genug sein; nur die erlauchtesten Namen geben uns hier eine sichere Gewähr. Der größte von allen deutschen Dichtern ist aber auch zugleich der größte Meister des Wortes, der gewaltigste Beherrscher der Muttersprache, der jemals gelebt hat: Goethe. Seine Prosa und seine Verse zu lesen und wieder zu lesen, sie zu studieren und sich einzuprägen, das ist ein ganz sicherer Weg zur Vervollkommnung unserer eigenen Sprache. Von ihm, von Schiller und Lessing haben wir sogar dann schon unendlich viel gelernt, wenn wir sie selbst noch nicht gelesen haben. Denn tausend Worte und Ausdrücke, die erst von ihnen geschaffen und geprägt wurden, stehen

nicht nur in ihren Büchern, sondern sind in den lebendigen Sprachbesitz übergegangen, unbewußte Zitate, die ihren Urheber so wenig noch verraten wie die Worte aus dunkler Vorzeit.

Wenn uns durch das Studium der modernen heimischen Literatur der gegenwärtige Besitz der Muttersprache einigermaßen erschlossen ist, dann sollten wir füglich noch einen Schritt weitergehen und auch die historische Entwicklung der Sprache zu überschauen versuchen. Niemand wird glauben, seine Zeit zu verstehen, wenn er nicht aus der Geschichte die Bedingungen erfahren hat, durch die sie geworden ist. Niemand wird leugnen, daß die Erkenntnis der Vergangenheit die notwendige Voraussetzung ist für die Erkenntnis der Gegenwart. Erst wenn uns die Vorzeit aufgeklärt hat über den Weg, den unser Volk bis zum heutigen Tage gewandelt ist, werden wir mitarbeiten können an seiner Zukunft. Und was die politische Geschichte beiträgt zum Verständnis unseres Volkes, das trägt die Sprachgeschichte bei zum Verständnis der Muttersprache. Die Geschichte der Sprache oder Linguistik ist noch eine sehr junge Wissenschaft; sie trat zugleich mit dem allgemeinen Aufschwung des geschichtlichen Geistes zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts ins Leben. Aber obwohl sie bereits die großartigsten Erfolge errungen und einen entscheidenden Fortschritt der menschlichen Erkenntnis verursacht hat, gehört sie doch zu den Wissenschaften, deren Wohltaten vorerst nur einem kleinen Kreis zu gute kommen. Man hat auch kaum den Versuch gemacht, ihre wichtigsten Ergebnisse und Wahrheiten allgemein verständlich darzustellen. Dennoch sind gerade die Lehren der Sprach-

geschichte für unsere sprachliche Bildung von der allergrößten Wichtigkeit.

Die Mehrzahl der Gebildeten faßt die Sprache noch immer auf als etwas schlechtweg und ein für allemal Gegebenes; sie tut sich schon etwas darauf zu gute, wenn sie genau weiß, was richtig und was falsch ist. Wie aber, wenn die Geschichte der Sprache uns lehrt, daß diese Unterscheidung von Richtig und Falsch selbst durchaus falsch ist, daß die Sprache von den ältesten Zeiten an in einer stetigen und ununterbrochenen Entwicklung und Veränderung sich befindet, daß also heute falsch sein kann, was vor fünfzig Jahren noch richtig war und heute noch richtig sein kann, was in fünfzig Jahren falsch sein wird? Bedingungslos falsch ist also nur, was gegen den Sprachgeist verstößt, was sprachwidrig ist. Und etwas endgiltig Richtiges gibt es in der Sprache überhaupt nicht; denn was wir richtig nennen, ist nur das gegenwärtig Gebräuchliche. Jedes Jahrhundert, um das wir die Muttersprache zurückverfolgen, zeigt uns von ihr ein ganz verändertes Bild. Die älteste uns erhaltene Form des Hochdeutschen, mit der also die heutige Form der Rede durch eine lückenlose Fortbildung verknüpft ist, das Althochdeutsche erscheint uns heute als eine fremde Sprache, die wir von Grund aus neu erlernen müssen. Ebenso bedürfen wir eines besonderen Studiums, um die Sprache zu verstehen, die zur Hohenstaufenzeit in Deutschland gesprochen und geschrieben wurde, das Mittelhochdeutsche. Ja selbst die Sprache unserer Klassiker, die noch nicht hundert Jahre alt ist und an der wir uns heute noch bilden, zeigt uns nicht wenige veraltete Formen und Worte.

Zwar verlangsamt sich die Umwandlung durch die zunehmende Macht der Schriftsprache; aber sie wird dadurch keineswegs aufgehoben. Und so darf man mit vollster Bestimmtheit voraussagen, daß unsere heutige Muttersprache unseren späten Enkeln ebenso fremd, so überwunden, so unverständlich vorkommen wird wie uns das Mittelhochdeutsche. Hier zu erklären, nach welchen Gesetzen im einzelnen die Sprachentwicklung vor sich geht, würde mich zu weit führen. Ich will nur andeuten, auf welche Weise das Neue allmählich und unbemerkt die Stelle des Alten einnimmt. Eine neue Form tritt zunächst ganz vereinzelt auf und wird als Sprachfehler empfunden. Der Fehler wird aber jedesmal dann, wenn er einer allgemeinen Tendenz der Sprache entspringt und entspricht, immer häufiger werden. Er wird endlich durch ein Hintertürchen in die Literatur hineinschlüpfen und sich so verbreiten, daß man anfängt, von einem schwankenden Gebrauch zu reden, und das Neue neben dem Ursprünglichen als gleichberechtigt gelten läßt. Noch ein paar Schritte weiter, und das Neue wird bereits so bevorzugt, daß das Ursprüngliche als veraltet erscheint. Und wieder ein paar Schritte weiter, dann ist die alte Form zu Gunsten der neuen abgestorben, und wenn sie noch einmal angewendet werden sollte, so ist *sie* es nun, die als Fehler gilt. Ein Beispiel für viele: Die Präposition „während" wird heute noch in guter Sprache mit dem Genitiv verbunden: „während des Krieges". Daneben stellt sich aber immer häufiger die Verbindung mit dem Dativ. „Während *dem* Kriege" empfinden wir heute noch als falsch. Aber in der Zusammensetzung „währenddem" ist

der Dativ schon so allgemein, daß hier umgekehrt das ursprüngliche „währenddessen“ als Härte von uns empfunden wird.

Als dritte Stufe der Sprachbeherrschung haben wir also diejenige erkannt, auf welche die literarische Bildung und das Studium der Sprachgeschichte uns emporhebt. Die vierte und höchste Stufe kann durch Fleiß und Wissen allein nicht mehr erreicht werden. Sie beansprucht ein Talent, eine glückliche Naturanlage, ja zur wahren Erfüllung ihrer Forderungen ein Genie. Das ist die künstlerische Beherrschung der Muttersprache, und auf dieser Stufe erblicken wir ganz ausschließlich den Dichter. Für ihn ist die Sprache nicht mehr ein Verständigungsmittel, nicht mehr die klare Form klarer Gedanken, sondern der Urstoff, aus dem er lebendige Wesen gestaltet nach seinem Bilde, der weiche Thon, dem er für alle Zeit die starken Züge seiner Natur und Eigenart aufprägt. Bei ihm wird die Sprache zum Stil, d. h. zum allgemeingiltigen Ausdruck eines persönlichen Daseins. Sie wird zum meisterhaft beherrschten Instrument, das alle vollen Akkorde, alle hohen und tiefen Töne umfaßt und sie erschallen läßt in der bestimmten Klangfarbe der Individualität. Wie mit geheimem Zauberstab lockt er aus dem Worte den Rhythmus hervor und adelt die Sprache zur Musik. Er gibt dem Gedanken nicht nur einen greifbaren Körper; er haucht ihm auch eine Seele ein durch die Melodie und den Wohllaut. Eine besondere Betrachtung würde nötig sein, um zu zeigen, durch welche Kräfte der Poet diese Wunder übt, welche Kunstmittel ihm zu Gebot stehen für diese ergreifenden Wirkungen. Er muß nicht müh-

sam lernen, um die Herrschaft über die Sprache zu erringen. Er ist ein geborener Herrscher; er braucht der Sprache nicht zu gehorchen, er darf ihr gebieten. Der Genius der Muttersprache, der durch die Jahrtausende geht, hat sich in ihm verkörpert und ihn zum Werkzeug seiner erhabenen Zwecke geweiht. Und so erhebt er sich zum freien Bildner des Wortes; so drückt er der Rede den Stempel seines Geistes auf für Jahrhunderte; so bereichert er das tausendjährige Vermächtnis mit allen Schätzen seiner eigenen Natur. Jeder große Dichter ist auch ein Sprachschöpfer, ja nicht selten ein sprachlicher Revolutionär. Unsere Klassiker haben uns nicht nur eine Literatur, sondern eine neue deutsche Sprache geschenkt. Heute können wir uns freilich kaum mehr vorstellen, daß die Sprache des jungen Goethe auf die Zeitgenossen den Eindruck der vollständigen Neuheit, ja sogar der unerlaubten Kühnheit gemacht hat. In einer Charakteristik Goethes aus dem Jahre 1781 bricht ein keineswegs unfähiger Kritiker in den Ruf aus: „Möchte er unsere Sprache weniger verstümmelt und nach Willkür gemodelt haben!“ Der gute Mann hatte keine Ahnung, daß diese Verstümmelung das Deutsch des neunzehnten Jahrhunderts schaffen würde, und daß die scheinbare Willkür des Genies die höchste Gesetzmäßigkeit in sich birgt.

Ich bin am Schluß, wenigstens am Schluß dieser kurzen und flüchtigen Darstellung. Ich habe nicht eine einzige Frage erschöpft, viele nicht einmal angedeutet. Aber mein bescheidener Zweck ist erreicht, wenn es mir gelungen ist, ins Bewußtsein zu rufen, in welch eine unversiegbare Schatzkammer wir mitten hineingestellt

sind. An uns, nur an uns liegt es, mit beiden Händen zuzugreifen und den fürstlichen Reichtum unseres Volkes an unseren häuslichen Herd zu tragen. Die letzten Jahrzehnte haben einen großartigen Aufschwung des nationalen Bewußtseins erlebt. Wir fühlen tiefer als je zuvor, was es bedeutet, ein Volk zu sein und ein Vaterland zu besitzen. Aber es gibt kein Volk, und es gibt kein Vaterland ohne Muttersprache. Und zu dem Stolz auf das Vaterland darf und soll der Stolz auf die deutsche Muttersprache hinzutreten. Sie ist die reichste und die reinste, die es gibt, fast die einzige von allen Kultursprachen, die sich ursprünglich und unvermengt aus grauer Vorzeit erhalten und fortgebildet hat. Machen wir uns dieses Göttergeschenkes würdig durch tätige Liebe! Ringen wir uns in ernster Arbeit empor zu unserer herrlichen deutschen Sprache und zu den erhabenen schöpferischen Geistern, die in ihr ein ewiges Evangelium verkündigt haben, das Evangelium der Menschlichkeit.

Die Reform der Geselligkeit

Von den verschiedensten Seiten wird über unser heutiges Gesellschaftsleben geklagt, und die Frage nach seiner Verbesserungsfähigkeit scheint mir für unsere gesamte Geisteskultur und für das Wohlbefinden jedes Einzelnen von so hervorragender, so einschneidender Wichtigkeit, daß ich ihr eine noch lebhaftere Diskussion wünschen möchte. Ich glaube, es gibt kaum einen denkenden Menschen, dem diese Frage nicht nahe geht, kaum ein Privatgespräch, in dem sie nicht berührt wird; aber das geschieht so nebenbei, halb im geheimen. Der Zustand, über den alle sich beschweren, der niemand befriedigt, dauert fort, und eine schärfere Untersuchung würde ergeben, daß beinahe jede vergnügte Gesellschaft aus lauter einzelnen Mißvergnügten besteht — die tanzenden Backfische ausgenommen. Einen ehrlichen und überzeugten Enthusiasmus für unser gesellschaftliches Leben habe ich bei einem ausgewachsenen Menschen überhaupt noch nicht angetroffen; die Mehrheit bekennt sich zu jenem halb lächelnden, halb seufzenden Opportunismus, dessen Programm lautet: „Man kann sich nicht ausschließen," und diejenigen, die sich nach kurzem Genusse solcher Freuden enttäuscht, ernüchtert, ja angewidert zurückziehen, sind weder ihrer Quantität, noch ihrer Qualität nach zu verachten. Unter solchen

Umständen muß man sich nur verwundern, daß die Erörterung der Reformbedürftigkeit und Reformfähigkeit des geselligen Verkehrs keine allgemeinere ist. Daß sie es werden möge, dazu will ich im folgenden mein Scherflein beitragen.

Ist es wirklich zu keiner Zeit besser gewesen? Wäre dies der Fall, so würde daraus natürlich nicht zu beweisen sein, daß es jetzt gut ist, und noch weniger, daß es niemals besser werden kann. „Es war immer so," diese stereotype Phrase, mit der die Denkfaulheit jeden Versuch einer Neuerung bekämpft, ist ebenso schädlich wie unwahr. Nichts, gar nichts war immer so wie es heute ist. Es gab eine Zeit, da die Menschen in Höhlen lebten, und eine, da sie aus der höher entwickelten Tierheit sich noch nicht erhoben hatten. Millionen von kleinen und großen Änderungen und Besserungen haben langsam zu der gegenwärtigen Stufe der Entwicklung geführt; nichts ist geblieben, wie es war, und nichts wird ewig so bleiben, wie es ist. Nichts ist so schlecht und nichts ist so gut, daß es nicht besser werden könnte; das gilt von allen Einrichtungen dieser Welt, folglich auch von unserer Geselligkeit.

Aber ich bestreite, daß es niemals besser war. Es hat in früheren Zeiten eine größere Zahl von Menschen gegeben, die sich von dem geselligen Verkehr befriedigt fühlten, als heutzutage. Das ist uns nicht nur durch eine Menge von Zeugnissen überliefert; es läßt sich auch aus dem Gesamtzustand der damaligen Kultur, aus dem Verhältnis des einzelnen zur Gesellschaft mit Sicherheit schließen. Wie wir von unserem heutigen Standpunkt jene vergangenen Sitten beurteilen, und

ob wir uns unter ihrer Herrschaft wohl fühlen würden oder nicht, das kommt zunächst gar nicht in Betracht. Die damaligen Menschen waren mit der Beschaffenheit ihres geselligen Lebens zufrieden, jedenfalls zufriedener als wir mit der des unsrigen, und dies beweist, daß sie, wenn auch nicht objektiv besser, so doch ihren subjektiven Bedürfnissen entsprechender war. Allein, man darf getrost behaupten: es hat auch Zeiten gegeben, in denen die Geselligkeit objektiv besser gewesen ist, Zeiten, in denen sie besaß, was ihr heute fehlt: einen Inhalt, einen Beruf, eine Aufgabe.

Zwei einander entgegengesetzte Prinzipien des geselligen Lebens lassen sich in der Geschichte verfolgen: strenge Absonderung und freie Gemeinsamkeit. Beide können eine Gesellschaft im höheren Sinn des Wortes erzeugen, und beide haben dies zuzeiten getan. Entweder verkehrten die Menschen miteinander nur innerhalb bestimmter Kasten oder Stände, die durch unübersteigliche Mauern voneinander geschieden waren — so im feudalen Mittelalter; oder sie lebten innerhalb einer demokratischen Gesellschaft, ohne irgend eine künstliche Schranke anzuerkennen — so die Griechen der klassischen Zeit und die Franzosen in der Periode, die unmittelbar auf die französische Revolution folgte. Erst unserer Epoche, die auch hier, wie in so vielem, ratlos mitten inne steht zwischen dem Alten und dem Neuen, war es vorbehalten, diese zwei Prinzipien miteinander zu verquicken und zu einem unlösbaren Knäuel zusammenzuballen. Während sie grundsätzliche Gleichheit verkündet, wird sie von einem so schroffen und starren Kastengeist beherrscht, wie selbst das Mittelalter ihn

nicht kannte, und während sie einerseits sich in immer engere Kreise zerlegt und zerstückelt, geht sie andererseits in deren Zusammensetzung umso willkürlicher zu Werke.

Welches von beiden Prinzipien das höhere ist, wer könnte daran zweifeln, dem die Menschheit als ein unteilbar Ganzes erscheint, nur in stetigem und hingebendem Zusammenwirken fähig, auf dem Wege geistiger und sittlicher Vervollkommnung fortzuschreiten! Wie der einzelne umsomehr den Namen eines vollkommenen Menschen verdient, mit je größerem Recht er sagen kann: „Nichts Menschliches ist mir fremd," so auch die Gesellschaft. An dem Tage, an dem es keine Scheidewände mehr gäbe zwischen Ständen, Klassen, Bekenntnissen, Nationen, an dem Tage gäbe es auch keine Vorurteile mehr. Die Menschen würden einander besser verstehen und gerechter abschätzen, wenn sie mehr voneinander wüßten. Jede Niederlegung einer gesellschaftlichen Schranke führt diesem Ziele näher, und nicht selten entdeckt dann der erstaunte Kulturmensch in seinem Nachbarhaus eine Welt, die ihm unbekannter war und ferner lag als das Innere Afrikas.

Dieser ideale Zustand — der uneingeschränkte, durch kein Vorurteil und keine Konvention gehemmte Verkehr aller mit allen — ist freilich zu keiner Zeit vollständig verwirklicht worden. Im Altertum erhob sich die freie Gesellschaft auf dem breiten Unterbau des Sklaventums, und im Revolutionszeitalter konnte der dritte Stand nur dadurch eine soziale Gleichheit entwickeln, daß er sofort wieder einen vierten Stand von sich aussonderte und unter sich hinabstieß. Umso vollkommener hat das

entgegengesetzte Prinzip Verwirklichung gefunden, und deshalb, solange es unangefochten herrschen konnte, in seiner Art einen idealen Zustand erzeugt und erhalten. Die Mauern, mit denen eine mittelalterliche Kaste sich abschloß, bedeuteten allerdings zugleich ihren Horizont. Über diese Mauern hinaus drang kein verstehender Blick, kein ahnender Gedanke; aber auch kein zerstörender Sturmwind, kein verwirrender Luftzug drang über sie herein. Sie umgrenzten eine kleine Welt, innerhalb deren eine hohe gesellige Kultur, eine Treibhauskultur, sich entfalten konnte. Da verstand in der Tat jeder den anderen; da vermochte jeder dem anderen etwas zu sein; da gab es gemeinsames Recht und gemeinsamen Fortschritt, und wer damals sich hätte rühmen mögen, daß ihm nichts Menschliches fremd sei, dem wäre von seinem und seiner Zeitgenossen Standpunkt aus nicht beizukommen gewesen. Denn damit war natürlich das Menschliche innerhalb jener Mauern gemeint, und außerhalb gab es keine Menschen — wenigstens nicht für ihn.

Aber es gab doch welche, und zu guter Letzt machten sie sich in sehr unbequemer Weise bemerkbar. Sie rissen eines Tages die Mauern von außen ein. Man nennt diesen Tag die französische Revolution; es war ein Entscheidungstag für alle Zeiten. Nicht als ob später die Versuche gefehlt hätten, die gefallenen Schranken wieder aufzurichten; aber es wurden keine unübersteiglichen Mauern mehr, sondern nur noch Gartenzäune.

Die Geselligkeit, die auf den Trümmern der mittelalterlichen Ordnung emporblühte, war bestrebt, das Ideal der Universalität, wenigstens der geistigen Univer-

salität, zu erreichen. Sie wollte einen neutralen Boden schaffen, auf dem sich die durch Geschlecht, Stand, Beruf, Nationalität Geschiedenen ihrer gemeinsamen Menschlichkeit erinnern könnten. Die Salons des achtzehnten und beginnenden neunzehnten Jahrhunderts, zunächst in Frankreich, sodann nach ihrem Vorbild auch in Deutschland und anderen Ländern, stellten sich in den Dienst dieser hohen Aufgabe, und wenn auch die Lösung nicht völlig gelang, so durfte man damals wenigstens hoffen und glauben, auf dem richtigen Wege zu sein. Wie weit ist man inzwischen davon abgeirrt!

Gesellige Universalität oder auch nur den Ansatz dazu wird man heute in Deutschland vergeblich suchen. Wir haben keine Gesellschaft, sondern nur Kreise. Wer das ehrliche Bestreben hätte, tüchtige Menschen aus den verschiedensten Lebensstellungen kennen zu lernen, um sich anregen zu lassen, um seinen Horizont und seine Weltkenntnis in unbefangenen Gesprächen zu erweitern, der würde die Gelegenheit hierzu in unseren Gesellschaften nirgends finden. Wir haben aristokratische, militärische, gelehrte, künstlerische, literarische, industrielle Kreise und so weiter. Sie alle aber leben fast ausschließlich unter sich; nichts liegt ihnen ferner, als miteinander in Berührung zu treten, und sollten doch einmal Mitglieder eines bestimmten Kreises mit denen irgend eines anderen zusammentreffen, so gehen sie entweder teilnahmlos aneinander vorüber oder sie reden verschiedene Sprachen und verstehen sich nicht. Und da wundert man sich noch, warum es in Deutschland kein realistisches Gesellschaftslustspiel gibt. Weil wir keine Gesellschaft haben, deren Abbild es sein könnte; weil der

Dichter, der sich nicht in platten Allgemeinheiten bewegen will, nur einen bestimmten Kreis schildern könnte und damit allen anderen Kreisen uninteressant oder unverständlich wäre.

Diese voneinander sich abschließenden Kreise erfreuen sich keineswegs der großen Vorteile mittelalterlicher Abgeschlossenheit. Sie bilden nicht, wie jene ständischen Kasten, eine Welt für sich, sondern sie sind auf die übrige Welt angewiesen, hängen von ihr ab, beeinflussen sie und werden von ihr beeinflußt. Dadurch entsteht ein Zwiespalt, ein unheilvoller Widerspruch zu dem Stande der modernen Kultur, die das fortwährende Zusammenwirken aller Kräfte verlangt und voraussetzt. Einseitigkeit und Borniertheit können in primitiven Verhältnissen die Einzelkraft erhöhen; in einem weit vorgeschrittenen komplizierten Gemeinwesen wirken sie lähmend. Der Fachmann, der nicht bis zu einem gewissen Grade Weltmann ist, wird für sein eigenes Fach weniger tauglich sein; denn weil er es nicht im Zusammenhang des Ganzen zu erfassen weiß, kann er es auch nicht für das Ganze nutzbar machen. Wie aber könnte der Fachmann zum Weltmann werden, solange er keine Gelegenheit hat, aus seinem Kreise in die Welt hinauszutreten?

Innerhalb dieser Kreise entfaltet sich nun das, was wir das gesellige Leben nennen. Man gibt Gesellschaften und geht in Gesellschaften. Aber wodurch werden sie veranlaßt? Ist es wenigstens in diesem engen Bezirk das Bedürfnis nach Anregung, das Streben nach Verständigung oder auch nur die freie Sympathie, was die Menschen zueinander führt? O nein! An die

Stelle des geselligen Triebes, der ein Grundtrieb der menschlichen Natur ist, tritt die gesellschaftliche Verpflichtung, eine der größten Martern, welche die Menschheit zu ihrer eigenen Qual ersonnen hat. Jeder seufzt unter ihrem Joch, und niemand wagt sich von ihr zu befreien; ihr opfert man Gesundheit und häusliches Glück; ihr zulieb zerrüttet man seine wirtschaftliche Existenz, und was bietet sie zum Ersatz für solche Opfer? Nichts als einen chronischen Katzenjammer.

Man muß jemand einladen; man muß zu jemand hingehen. Und warum muß man? Die gesellschaftliche Verpflichtung will es so. In unseren großen Städten ist es schon so weit gekommen, daß man gerade die Menschen am seltensten sieht, mit denen man am liebsten zusammen sein möchte. Die gesellschaftliche Verpflichtung verschlingt wie ein unersättlicher Moloch den Willen und die Neigungen jedes einzelnen, und sie wird es weiter tun, bis man vollständig und gründlich mit ihr aufräumt.

Einer so durch konventionellen Zwang veranlaßten Geselligkeit entspricht denn auch ihre Zusammensetzung. Der Gastgeber lädt die sämtlichen Leute ein, die er einzuladen verpflichtet ist; er kann also auch keine Rücksicht darauf nehmen, ob diese Leute zueinander passen und sich untereinander wohl fühlen. Hieraus entspringt innerhalb der einzelnen Kreise die größtmögliche Willkür. Menschen von so verschiedener und entgegengesetzter Art, daß sie sich am liebsten aus dem Wege gingen, werden verurteilt, sich fortwährend zu treffen, weil sie demselben Kreise angehören. Die gesellschaftliche Verpflichtung befiehlt dem Wirte nur, so und so viele ein-

zuladen; aber aus diesen vielen eine gesellige Einheit, einen geistigen Akkord zu erzeugen, ist nicht seine Sache. Mögen die Gäste selber zusehen, wie sie miteinander fertig werden.

Und einer solchen Zusammensetzung entspricht denn auch wieder der Inhalt der Gesellschaft, oder richtiger ihre Inhaltslosigkeit. Am besten geht es noch, wenn gegessen, getrunken oder getanzt wird; denn das ist wenigstens eine Beschäftigung. Aber was im eigentlichen Sinn die Geselligkeit ausmacht, ist weder Essen, Trinken noch Tanzen; das ist die Unterhaltung, das Gespräch, die Anknüpfung menschlicher Beziehungen, sei es Liebe, Freundschaft oder auch nur Verständnis. Damit sieht es in so entstandenen, so zusammengesetzten Vereinigungen übel aus. Man fühlt das auch; ja, man gesteht es mittelbar ein, indem man gerade diesen wichtigsten und edelsten Bestandteil der Geselligkeit auf das denkbar geringste Maß beschränkt. Denn käme man wirklich vorwiegend deshalb zusammen, um sich miteinander zu unterhalten, warum dann die endlosen Abfütterungen, und wenn diese doch endlich vorüber sind, Tanz oder Spieltisch oder Musik? Ja, auch Musik. Ich rechne sie hier mit unter die traurigen Lückenbüßer, ohne mich deshalb einer Kunstfeindlichkeit schuldig zu machen. Die Kunst ist der Menschheit höchstes Gut, und warum sollte ihre Pflege ausschließlich der Öffentlichkeit überlassen bleiben und nicht auch privaten Zirkeln gestattet sein? Nur darf man dabei nicht vergessen, daß Kunstpflege und Geselligkeit zwei durchaus verschiedene, einander aufhebende Dinge sind. Eine Hörerschaft ist keine Gesellschaft mehr. Wenn aber in unseren

Salons der Musikdilettantismus immer mehr überhandnimmt, wenn die Wirte das Bedürfnis fühlen, ihren Gästen außer dem geselligen Zusammensein noch etwas zu „bieten", so stellen sie damit sowohl diesen Gästen als auch sich selber ein bedenkliches Armutszeugnis aus.

Die Seele der Geselligkeit ist und bleibt das Gespräch; aber bei den eben geschilderten Zuständen muß es zum Aschenbrödel werden. Man hat einander nichts zu sagen; man ist froh, wenn man durch irgendwelche Unterbrechung von der beständigen Jagd nach einem Thema befreit wird. Gerade weil man denselben Kreisen angehört und sein Leben innerhalb derselben Anschauungen, Erfahrungen und Interessen verbringt, sind überraschende Aufschlüsse von dem Gespräch nicht zu erwarten. Hat man die Campagne ein paar Winter lang mitgemacht, so weiß man ziemlich genau im voraus, wovon gesprochen werden kann und wovon gesprochen werden wird. Man kommt sich dann leicht wie ein Uhrwerk vor, das zum soundsovieltenmal abschnurrt. Man gleitet innerhalb eines streng vorgezeichneten Gebietes über zahlreiche Gegenstände hin, ohne sich in einen einzigen ernsthaft zu vertiefen, und wenn oberflächlichere Naturen trotzdem das Gefühl mit nach Hause nehmen, sich gut unterhalten zu haben, so wissen sie meistens nicht wovon.

Am schlimmsten leidet unter diesen Mängeln der Verkehr der beiden Geschlechter. Männer für sich und Frauen für sich finden noch andere Gelegenheiten, um sich kennen zu lernen und auszusprechen, als die eigentliche Geselligkeit; jedoch untereinander sind sie meist auf den Salon angewiesen. Zumal junge Männer

und junge Mädchen können nur in Gesellschaften unbefangen miteinander verkehren. Wie aber gestaltet sich dieser Verkehr? In solcher Art, daß sein wichtigster Zweck, innerliche Annäherung und wahrhaftes Kennenlernen, in den meisten Fällen vereitelt wird. Hier soll der junge Mann seine Lebensgefährtin, das junge Mädchen seinen künftigen Gatten finden; aber zu ernster gegenseitiger Prüfung, ja sogar zu gründlicher Aussprache wird ihnen keine Möglichkeit geboten. In einem fortwährend unterbrochenen, durch das allgemeine Stimmengewirr übertäubten Tischgespräch oder in den Pausen eines Tanzes haben zwei Menschen zu entscheiden, ob sie fürs ganze Leben zueinander passen oder nicht. Wenn da Täuschungen und Enttäuschungen nicht ausbleiben, wenn die beiden erst in der Ehe die tragische Entdeckung machen, daß ihre Ansichten und Empfindungen in den bedeutendsten Lebensfragen nicht übereinstimmen, so haben sie ein verfehltes und verpfuschtes Dasein den Mißständen unserer Geselligkeit zu verdanken.

Aber hier sitzt das Übel noch tiefer. Wenn die Männer und Frauen der heutigen Gesellschaft so selten den gemeinsamen Boden finden, um einander verstehen zu lernen, so liegt es daran, daß sie so wenig Gemeinsames haben. Nicht nur um der Cigarre willen wird nach Tisch so häufig eine vollständige Scheidung der Geschlechter in zwei verschiedene Zimmer beliebt. Diese Scheidung entspricht der vollständigen Geschiedenheit der Interessen. Wovon die Männer gern reden, das interessiert die Frauen nicht, und ebenso umgekehrt. Nicht genug also, daß sich die Gesellschaft in einzelne Kreise zerlegt hat: innerhalb dieser Kreise zerlegt sie sich noch

einmal in das männliche und weibliche Element. Da endlich fühlt man sich hinreichend eingezäunt und abgekapselt; da kann der Geist unbeirrt seine gewöhnlichsten Bahnen aufsuchen und braucht nicht einen Zoll breit über die alltägliche Anschauungswelt hinauszublicken; da sprechen die Männer vom Geschäft, die Frauen von Kleidern oder Klatsch; da wird die Geselligkeit, anstatt das vornehmste Mittel geistiger Fortbildung zu sein, die Urheberin geistiger Verarmung, und während sie auf ihre Fahne schreiben sollte: „Nichts Menschliches ist mir fremd," erzieht sie ihre Teilnehmer allmählich zu einer innerlichen Verfassung, deren Wahlspruch heißt: „Nichts Menschliches ist mir vertraut."

Um solche Übelstände herb zu empfinden, dazu braucht man weder eine besonders pessimistische, noch eine besonders tiefangelegte Natur zu sein. Wer heute in der Gesellschaft nicht bestimmten egoistischen Zwecken nachstrebt, einer Konnexion oder einem Abenteuer, der Versorgung durch eine gute Stelle oder durch eine reiche Heirat, der Reklame für seinen künstlerischen, finanziellen oder persönlichen Kredit; wer harmlos die Geselligkeit um der Geselligkeit willen aufsucht, der kommt dabei nicht auf die Kosten. Sogar die jüngsten Mädchen pflegen bereits nach einem oder zwei Wintern blasiert zu werden, und die jüngsten Männer ziehen das Wirtshaus dem Ballsaal vor. Umsoweniger darf man's der geistigen Reife verdenken, wenn sie allem Gesellschaftsleben skeptisch oder gar ablehnend gegenübertritt, ja zuletzt völlig darauf verzichtet. Ein solcher Verzicht entsteht selten ohne Kämpfe und wird selten durchgeführt ohne Verbitterung. Denn der Mensch ist, nach der

Definition des Aristoteles, ein geselliges Tier; der Herdentrieb entspringt seiner eigensten Natur. Der Einsiedler ist eine Abnormität, oft freilich die Abnormität der Größe. Wenn große Menschen sich vereinsamen, so hat das noch andere Gründe als gesellige Enttäuschungen oder verletzte Eitelkeit. Bei ihren gewaltigen Geisteskräften, ihrem gesteigerten Phantasieleben sind sie sich selbst eine ausreichende Gesellschaft, und das immerdar lebendige Gefühl ihrer Aufgaben läßt sie mit ihren Stunden geizen. Dem Künstler muß gänzliche Vereinsamung auf die Dauer verhängnisvoll werden; denn sie raubt ihm den intimen Zusammenhang mit dem, was er darstellen will. Dem Denker indessen kann sie umso förderlicher sein. Im letzten Grunde bleibt dies eine Frage der Individualität, und man könnte wohl ohne Mühe eine gleich große Zahl von bedeutenden Männern, die einsam, als von solchen, die gesellig lebten, aufstellen. Zweifellos aber hat der mächtige Einsiedler Artur Schopenhauer recht, wenn er ausführt, daß das Bedürfnis immerwährender Gesellschaft in dem Grade steigt, in dem die geistige Regsamkeit abnimmt. Wer stets anderer Menschen bedarf, um sich zu unterhalten, und nicht allein sein kann, ohne sich zu langweilen, der bezeugt damit seine innerliche Leere. In normalen Naturen halten sich der Trieb zur Geselligkeit und der Hang zur Einsamkeit die Wage, und es ist ihnen ebenso gemäß wie nutzbringend, mit beiden abzuwechseln. Senkt die Wage sich allzusehr nach der einen Seite, so wird das Gleichgewicht inneren Lebens gestört. Übersättigung mit Gesellschaft, sei diese auch noch so anregend, erweckt Sehnsucht nach stiller Ein-

kehr; langes Alleinsein, auch bei rührigster Geistestätigkeit, ruft Heimweh nach menschlichem Umgang, nach lebendiger Anregung wach. Gleichmäßiges Wohlbefinden ist daher nur möglich, wenn die Gelegenheit zu rechtzeitigem Wechsel niemals mangelt, und wenn beide Zustände uns das bieten, was wir in ihnen suchen. Sobald aber die Geselligkeit entartet, verflacht und infolgedessen abstößt, bewirkt sie eine künstliche und quälende Vereinsamung. An die Stelle der naturgemäßen Abwechslung zwischen gesellschaftlichem und zurückgezogenem Leben tritt die fortwährende Flucht vom einen zum anderen, die Ruhelosigkeit, die Unzufriedenheit, zuletzt die Verbitterung. Und wenn der harmonische Zustand, die schöne Ausgeglichenheit des Gemütes, die im vorigen Jahrhundert eine häufige Errungenschaft begabter Menschen war, immer seltener wird, so liegt es nicht zum kleinsten Teil daran, daß die einen unter der Wucht gesellschaftlicher Pflichten seufzen, die anderen über Vereinsamung klagen, und die Form einer planvollen und befriedigenden Geselligkeit verloren gegangen ist.

Wie könnten wir sie wieder finden?

Nicht durch den guten Willen eines einzelnen. Wohl gibt es auch heutzutage noch Wirte, die das redliche Bestreben haben, ihr Haus zum Sammelpunkt geistiger Interessen zu weihen. Aber wäre ihre soziale Stellung auch noch so hoch, wären sie von äußerlichen gesellschaftlichen Verpflichtungen auch noch so unabhängig, die geistigen Schranken verschiedenartiger Kreise vermöchten sie nicht zu überwinden. Sie können wohl vielerlei Elemente in einem gemeinsamen Raum, aber nicht vielerlei Interessen zu gemeinsamer Menschlichkeit

vereinigen. Ob hier ein Künstler und dort ein Gelehrter, hüben ein Kaufmann und drüben ein Offizier an der Säule lehnt, was hilft es, solange sie sich nicht bewußt sind, daß sie selbst als einzelne Säulen ein gemeinschaftliches Ganzes tragen, solange sie nicht hauptsächlich deshalb zusammenkommen, um einander und dadurch wieder jenes Ganze besser verstehen zu lernen? Es fehlt nicht so sehr an den äußeren Gelegenheiten, als an den inneren Bedingungen und Voraussetzungen echter Geselligkeit. Es fehlt an geselliger Bildung. Eine Reform unserer Geselligkeit wäre daher nur zu erwarten von einer Reform unserer Erziehung.

Unsere aus dem Humanismus hervorgegangene Pädagogik könnte wohl alles eher von sich behaupten, als daß ihr nichts Menschliches fremd sei. Von allen unseren Geistesgaben bemüht sie sich am meisten um unser Gedächtnis und am wenigsten um unsere Anschauung, und so lernen wir denn auch viel für die Schule und wenig für das Leben. Das gilt von den Männern wie von den Frauen. Die männliche Jugend holt die mangelnde Anschauung, wenn auch sehr einseitig, in der Vorbereitung für ein bestimmtes Fach und in der Berufstätigkeit nach und vergißt darüber möglichst gründlich ihre Schulbildung; die „höhere Tochter" dagegen bleibt bei ihrer Schulbildung stehen, ohne von irgend einem bestimmten Beruf eine klare Vorstellung zu erwerben, nicht einmal von dem Beruf, dem sie sich selbst später widmen soll. Diese Zwiespältigkeit in der Erziehung beider Geschlechter ist natürlich in ihrem wechselseitigen Verkehr von den nachteiligsten Folgen und bringt die oben geschilderten Übelstände hervor. Nichts ist

ihnen beiden gemeinsam als das lebendige Leben, und davon gilt heute mehr als je der sarkastische Ausspruch Goethes: „Ein jeder lebt's; nicht vielen ist's bekannt."

Es ist ein Lieblingsargument der Gegner aller Frauenemanzipation, daß die Frauen durch Ausübung einer Berufstätigkeit ihrer schönen Bestimmung entfremdet würden, das verbindende Element in der Gesellschaft, die Hüterinnen und Pflegerinnen des allgemein Menschlichen zu sein. Dann aber sollten sie auch so erzogen werden, daß sie von dem allgemein Menschlichen etwas mehr wüßten als schöngeistigen Kram und romanhafte Vorurteile. Dann sollten sie einen ernsteren und tieferen Blick in das Leben tun dürfen, in dem jene schaffend und kämpfend stehen, mit denen sie sich zunächst unterhalten und sodann unlöslich verbinden sollen. Oder beruht das allgemein Menschliche in dem galanten Garnichts, das in Ball- und Tischgesprächen hin und her flattert, in jenen unsäglich öden Komplimenten, Späßen und Neckereien, die weder einen persönlichen, noch einen sachlichen Gehalt haben und jeden noch so leisen Anklang an den Wert und Inhalt des Lebens vermeiden?

Nein, die Vorbereitung für einen bestimmten Beruf vertieft den Menschen, sei er nun Mann oder Frau. Aber sie braucht ihn deshalb nicht einseitig zu machen. Etwas von Grund aus verstehen heißt nicht: für alles übrige keinen Sinn haben. Wenn diesem entgegengesetzten Fehler die Bildung unserer männlichen Jugend verfallen ist, so kommt es hauptsächlich daher, daß der gesamte Unterricht fachmäßiger Beschränkung unterliegt. Wie könnten sich da dem jugendlichen Geist weite und

freie Perspektiven eröffnen? Wie müßten sie nicht dort, wo sie in der Anlage vorhanden sind, getrübt und verdunkelt werden? Kein Wunder, daß ein derartig dressierter Kopf auch in seinem künftigen Beruf den Zusammenhang mit dem Ganzen nicht erfaßt, mit dichten Scheuklappen seinen Karren zieht und die Nachbarkarren nur bemerkt, falls er im Kampf ums Dasein mit ihnen karamboliert.

Auf welchem Wege nun könnte hier wie dort ein wahrhaftes Interesse für das allgemein Menschliche geweckt und großgezogen werden? Nun denn — dieses allgemein Menschliche ist kein so blasser und gegenstandsloser Begriff, wie schöngeistige Schulmeister und alte Jungfern beiderlei Geschlechts uns einreden wollen. Es besteht in der Kenntnis des menschlichen Lebens, in der großen, heiligen Wissenschaft vom Nebenmenschen. Diese Wissenschaft sollte gelehrt und gelernt werden. Unsere heutigen Gebildeten wissen von vergangenen Zeiten und fernen Völkern mehr als von ihrer unmittelbaren Umgebung. Sie haben alles gelernt, nur nicht die Augen aufmachen und um sich blicken. Mehr Anschauung! Das heißt genau dasselbe, wie: mehr gesellige Bildung.

In den untersten Klassen der Elementarschulen gibt es ein Lehrfach mit Namen: Anschauungsunterricht. Die Kinder lernen da allerlei Gegenstände des täglichen Lebens bezeichnen; sie erfahren auch einiges über ihr Wesen und ihre Verwendung. Wenn es nach mir ginge, so würde dieser Anschauungsunterricht in sämtlichen niederen und höheren Schulen zu einem Hauptfach erhoben und bis in die obersten Klassen, ja bis auf die Universitäten fortgesetzt. Das Wichtigste wäre dabei freilich, daß es

sich um echte Anschauung handelt, also, daß nichts gelehrt wird, was nicht zugleich angeschaut würde, in lebendiger Wirklichkeit oder, falls dies nicht anginge, im Bilde. Gegenstand und Ziel dieses Anschauungsunterrichtes wäre eine möglichst klare, möglichst vollständige Übersicht über alle Formen menschlichen Lebens und alle Zweige menschlicher Tätigkeit, von den einfachsten bis zu den künstlichsten.

In den ersten Schuljahren würde dieser Unterricht die Grundpfeiler aller Arbeit umfassen: Ackerbau und Handwerk. Wie das Feld bestellt wird, wie gemahlen und gebacken wird, wie man Schuhe und Kleider macht, wie man Straßen, Häuser und Brücken baut, wie man allerlei Gerätschaften verfertigt, das hätte der jugendliche Geist hier anschauend zu lernen, und er würde es gewiß leichter und freudiger in sich aufnehmen als Jahreszahlen und Vokabeln. Allmählich würde fortgeschritten werden zu den höheren Berufsarten, und zwar, wohlverstanden, immer nur insoweit, als die Anschauung zu folgen vermag. Die verschiedenen Zweige der Industrie und des Kunstgewerbes, die Tätigkeit des Kaufmanns, des Offiziers, des Landwirtes, Schiffahrt und Bergbau müßten in ihren hauptsächlichsten Stufen und Teilen verbildlicht werden. Wiederum einige Jahre später würde der Anschauungsunterricht zu den gelehrten und künstlerischen Berufen aufsteigen und auch diese, soweit es möglich ist, den jungen Sinnen faßbar und gegenständlich zu machen suchen. Es bedarf vieler Jahre, um sich auf einen Beruf, wie z. B. den des Rechtsanwaltes, vorzubereiten; aber worin die Tätigkeit eines Rechtsanwaltes besteht, das ließe sich der reiferen Jugend

in wenigen Stunden veranschaulichen. Die Krönung dieses Unterrichts wäre dann zuletzt ein Überblick über die Organisation des Staates, über das Räderwerk der Regierung und Verwaltung.

Der ungeheure Nutzen eines solchen planmäßig betriebenen sozialen Anschauungsunterrichtes ist so einleuchtend, daß er kaum noch dargelegt zu werden braucht. Eine so erzogene Generation würde der unsrigen fast auf jedem Gebiete voraus sein. Vor allem könnte der einzelne in dem verwickelten Getriebe moderner Kultur leichter die Stelle finden, wohin er gehört, und wäre weniger der Gefahr ausgesetzt, seinen Beruf zu verfehlen. Unsere heutige Erziehung tut nicht das mindeste, um diese Gefahr zu beseitigen, und tatsächlich widmet sich eine große Zahl junger Leute einem Beruf, ohne von dessen Inhalt, Erfordernissen und Aufgaben den geringsten Begriff zu haben. Für diese, wie für jede andere Entscheidung wäre eine Jugend, die ein Gesamtbild der menschlichen Gesellschaft in sich aufgenommen hätte, besser ausgerüstet. Hier aber kommt es ja nur darauf an, zu zeigen, welche Vorteile aus einer dergestalt reformierten Erziehung speziell der Geselligkeit erwachsen würden.

Das mittelalterliche Kastenwesen kann und soll nicht wieder erstehen; seine neuzeitliche Parodie, jene Einschachtelung in Kreise, wird ebenso fallen müssen. An deren Stelle aber kann nur das Prinzip der geselligen Universalität treten, und diese erfordert vor allem das Vorhandensein universeller Interessen. Ein Geist, der früh darauf hingewiesen worden, allen Formen menschlicher Betätigung aufmerksame Betrachtung zu widmen,

würde die Geselligkeit ganz von selbst in ihrem höchsten Sinne erfassen, nämlich als die Fortsetzung jenes schulmäßigen Anschauungsunterrichtes durch das Leben. Er würde sich selbst und seine Nebenmenschen als Teile eines großen Ganzen begreifen, würde erkennen, daß die immer schärfere Durchdringung dieses Ganzen seine eigene Wirksamkeit, sei sie nun bescheiden oder hervorragend, fruchtreicher und freudiger gestaltet. Die zahllosen Vorurteile, die heute zwischen den verschiedenen Kreisen, Ständen, Berufsarten sich trennend erheben, müßten für ihn dahinschwinden; denn die einzige Quelle dieser Vorurteile ist die Unwissenheit. Die widersinnige soziale Stufenleiter, wo jeder auf den anderen verächtlich und teilnahmlos herabblickt, wenn er sich durch Geld oder Geburt oder Rang um eine Staffel höher wähnt, für einen solcherart gebildeten Geist müßte sie versinken; denn er würde nicht fragen, was der Mensch ist, sondern wie er es ist. Und vor allem würde in ihm ein Gefühl stets lebendig sein, das unserer heutigen Gesellschaft noch in bedauerlichem Grade gebricht: der grundsätzliche Respekt vor der Arbeit. Nur durch die Arbeit, durch die unablässige, gemeinsame, hingebende Arbeit aller ist ein menschliches Dasein, eine Kultur, eine Gesellschaft möglich; aber erst durch jene andere Erziehung könnte sie innerhalb der Gesellschaft die Stellung erlangen, die ihr gebührt. Wer heute einen Salon betritt, stehe er auch mitten in fleißigster Tätigkeit, der läßt den ganzen Inhalt seines Lebens hinter sich und will von einem Müßiggänger nicht mehr unterschieden sein. Jeder gibt sich notgedrungen oder freiwillig den Anschein, als habe er eigentlich auf der Welt gar nichts

zu tun, und nur der wirkliche Müßiggänger braucht nicht aus der Rolle zu fallen und kann das Geschäft, das er am Tage betreibt, am Abend fortsetzen. Ausspannung, Ablenkung von der Tagesarbeit ist zwar jedem Fleißigen notwendig; aber gerade in geistiger Anregung besteht die beste geistige Erholung. Und auch tagsüber würde jeder mit fröhlicheren Sinnen am Werke sein, wenn für die Arbeit, die er der Gesamtheit widmet, das lebendige Interesse der Gesamtheit ihn belohnte.

„Nichts Menschliches ist mir fremd!“ Wir wollen dieses erhabene Wort als das Ideal einer erneuten Kunst der Geselligkeit, einer erneuten Geistesbildung auf unsere Fahne schreiben. Wieviel hätten die Menschen einander zu sagen, wenn sie mehr voneinander wüßten!

Rundfragen

Wenn heute die Redaktion irgend einer an chronischem Abonnentenmangel leidenden Zeitschrift das Bedürfnis fühlt, durch ein Sensatiönchen das Interesse eines größeren Leserkreises wachzurufen, oder wenn einer jener sogenannten Schriftsteller, die sich durch jedes nur denkbare Mittel ein literarisches Ansehen zu geben trachten, ausgenommen durch eigenes Schreiben, seine Existenz den Zeitgenossen in Erinnerung zu bringen wünscht, so veranstalten sie eine Rundfrage, zu deutsch Enquete. Die „tonangebenden Geister der Nation“, oder die „hervorragendsten Autoritäten der Jetztzeit“, oder wie sonst der Ehrentitel lauten mag, mit dem auf dem Zirkular eine große und buntscheckige Gesellschaft volltönend zusammengefaßt wird, sie werden gemeinsam aufgefordert, eine Frage zu beantworten, eine Frage, die nach der Versicherung des gütigen Anregers längst auf aller Lippen schwebt und nur sein heilsames Unternehmen abgewartet hat, um sich endgiltig entscheiden zu lassen. Diese Rundfragerei droht nachgerade in eine epidemische Modekrankheit auszuarten. Denn kaum vergeht mehr ein Tag, ohne daß all jenen Leuten, deren Name mit größerer oder geringerer Berechtigung öffentlichen Klang besitzt, ein solches Ansinnen ins Haus regnet, und kaum eine Woche, ohne daß die

Tagesblätter das lapidare Ergebnis einer derartigen Autographensammlung bis in die entlegensten Täler tragen.

„Ein Narr kann mehr fragen, als zehn Weise beantworten können.“ In diesem Spruche scheint die Volksweisheit die Rundfragenmanie vorausgeahnt zu haben. Aber sei der Narr auch noch so närrisch, von den zehn Weisen werden ungefähr fünf sich immer bereit finden, ihm Rede zu stehen. Die wenigsten werden zwar mit dem Fragesteller glauben, daß sie damit die Sache erledigt oder auch nur den geringsten Nutzen gestiftet haben; aber sie haben ihm trotzdem den Willen getan, sei es aus gutmütiger Gefälligkeit, sei es aus befriedigter Eitelkeit; denn die Verlockung ist groß, orakelspendend auf einem populären Dreistuhle zu sitzen. Dieser unerwartete Erfolg hat die professionellen Rundfrager immer kühner gemacht und sie veranlaßt, ihr Operationsgebiet immer weiter auszudehnen. Eine nur halbwegs vollständige Zusammenstellung alles dessen, was die „tonangebenden Geister der Nation“ in den letzten Jahren gefragt worden sind, würde zu ganz verblüffenden Resultaten führen.

Ursprünglich begnügte man sich damit, nach Persönlichem zu fragen. Das war ziemlich unschädlich, wenngleich das übertriebene Interesse für die Person immer und zumal in künstlerischen Dingen auf eine Verminderung des sachlichen Interesses hinausläuft, vom Wesentlichen ablenkt und das Urteil verbildet. Aber man wird naive Gemüter niemals davon abbringen können, ihre Tageshelden hinter die Kulissen zu verfolgen (wo sie natürlich aufhören, Helden zu sein) und

über den gewöhnlichsten Lebensäußerungen, die sie mit allen anderen teilen, fast die ungewöhnlichen zu vergessen, in denen sie über andere emporragen. Dieses Herzensbedürfnis wurde denn auch durch eine ganze Anzahl von Rundfragen in ausgiebigster Weise befriedigt und das Publikum geziemend in Kenntnis gesetzt, wie seine Lieblinge zu arbeiten pflegen, was sie bei ihren öffentlichen Leistungen sich noch nebenher denken, ob sie dabei kalt oder leidenschaftlich, ängstlich oder sicher sind, was sie gern essen, was sie gern trinken, wie viel Cigarren sie rauchen, ob sie davon einen nachteiligen Einfluß auf ihre Gesundheit verspüren u. s. w.

Mögen solche tiefsinnige Enthüllungen schwärmerischen Herzen ein wahres Labsal sein, die in der Öffentlichkeit stehenden Persönlichkeiten haben wahrlich keinen Grund, diesen Hang zu befördern. Nicht allein, daß sie den Weihrauch, den man ihnen dabei ins Haus trägt, dem Tempel entziehen, zu dessen Priestern sie berufen sind, auch sich selbst erweisen sie damit einen schlechten Dienst. Sie sollten vielmehr, gerade im Interesse ihres allgemeinen Ansehens, jedem Versuche, die Grenzen zwischen ihrer öffentlichen Wirksamkeit und ihrem Privatleben zu verwischen, nach Kräften entgegentreten. Dann würde sich vielleicht die landläufige Betrachtung weniger darüber wundern, daß vorzügliche Menschen so große Schwächen haben, als darüber, daß schwache Menschen, wie wir alle sind, so große Vorzüge besitzen können. Es gibt immer eine unglückliche Figur, wenn sich jemand im Schlafrocke auf ein Postament stellt; aber ebenso ungerechtfertigt wäre das Verlangen, er solle dem Postament zuliebe auf den Schlafrock verzichten.

Nur lasse er dann grundsätzlich niemand über die Schwelle seines Hauses, der ausschließlich kommt, um vor aller Welt zu konstatieren, daß dieser Schlafrock sich von anderen Schlafröcken nicht im mindesten unterscheidet.

Aber man blieb, wie gesagt, auf dieser harmlosen Stufe nicht stehen. Man verstieg sich zu sachlichen Fragen. Man verlangte ein Urteil über sämtliche Tagesstreitigkeiten; man ersuchte die auserwählte Schar ebenso höflich wie dringend, bei allen aktuellen Meinungsverschiedenheiten eine Ansicht zu haben und sie ungesäumt auszusprechen. Noch einen Schritt weiter — und man war von den Tagesfragen bei den ewigen Menschheitsfragen angelangt, bei Problemen, an denen Jahrtausende sich umsonst zergrübelt haben und die der einzelne in einem langen Menschenleben für sein eigenes, subjektives Empfinden nur mühsam zu klären vermag. „Wie denken Sie über die Zukunft der Literatur?“ „Welche Weltanschauung halten Sie für berechtigter, die optimistische oder die pessimistische?“ „Wie beurteilen Sie die soziale Frage?“ „Wie stellen Sie sich zur Unsterblichkeit der Seele?“ Man sollte kaum glauben, daß man von einem ernsthaften Menschen verlangen könnte, solche und ähnliche Fragen in ein paar kurzen Sätzen zu beantworten. Denn der Glückliche, der darauf eine einigermaßen befriedigende Antwort zu geben hätte, der müßte ein sonderbarer Kauz sein, wenn er sie nicht auf eigene Faust der ungeduldig wartenden Menschheit offenbaren wollte, ohne das freundliche Geleite des Herrn Fragestellers abzuwarten. Ich habe mir bisher niemals eingebildet, dieser Glückliche zu sein, und doch darf ich

mich der unverdienten Ehre rühmen, daß alle die hier angeführten Fragen an mich bereits gerichtet worden sind. Und ich bin überzeugt, die Herren Rundschreiber werden mich für einen recht unhöflichen Mann halten, weil ich ihnen den kleinen Gefallen nicht getan habe, den Wert des Lebens genau zu fixieren, die soziale Frage zu lösen und den Schleier, der das Jenseits verhüllt, zu lüften.

In dieser Ausdehnung gewinnt die kindische Spielerei eine unwillkommene Wichtigkeit. Sie wird zu einer geistigen Gefahr, der mit warnender Stimme Einhalt zu gebieten kein ganz müßiges Beginnen ist. Sie vermindert den Respekt vor der Schwierigkeit großer und ernster Probleme; sie befördert im Publikum falsche und schiefe Urteile, und — was das schlimmste ist — sie diskreditiert die Autorität derjenigen, auf deren Autorität sie sich beruft. Denn die „tonangebenden Geister der Nation“ erscheinen in solchen Fällen fast jedesmal in der denkbar unglücklichsten Beleuchtung, und dem gläubigen Leser kann ein ungläubiges Kopfschütteln nicht verübelt werden, wenn er irgend einen verehrten Namen unter einer Trivialität findet, die ebensogut dem Tagebuche eines Backfischleins könnte entsprungen sein, oder gar unter einer in aller Form abgegebenen geistigen Insolvenzerklärung.

„Warum senden die betreffenden Herren, wenn sie nichts Wirkliches zu sagen haben, überhaupt eine Antwort?“ So höre ich fragen. Bedauere, ich weiß das nicht genau. Ich schlage vor, daraus das Thema der nächsten Enquete zu machen. Tatsache ist jedenfalls, daß viele und darunter sehr verdiente, sehr bedeutende

Männer es getan haben und immer wieder tun. Die Eitelkeit als Beweggrund fällt doch wohl hier fort; denn solche Männer haben Gelegenheit genug, ihren Durst nach Anerkennung und öffentlicher Aufmerksamkeit aus würdigeren Brunnen zu stillen. Also Gutmütigkeit oder auch eine Art von übertriebenem Pflichtgefühl, das Bedürfnis, immer und überall Farbe zu bekennen und eine persönliche Ansicht, auch wenn sie außerhalb der engeren, fachlichen Erkenntnissphäre gelegen ist, gegen jedermann unbefangen zu äußern. Aber gerade diese im privaten Leben höchst erfreuliche und ehrenvolle Unbefangenheit ist hier vom Übel. Denn der Gefragte antwortet hier nicht als Privatmann, sondern für die Öffentlichkeit, der er am Arme des Fragestellers als Autorität vorgeführt wird. Bei der Art, wie seine Äußerung vor das Publikum tritt, liegt auf ihr das volle Gewicht seines Namens, und er hätte daher wohl die Pflicht, seine Worte mit genau derselben Sorgfalt und Gründlichkeit abzuwägen, wie innerhalb seines eigensten Wirkungskreises. In den seltenen Fällen, wo der Fachmann aufgefordert wird, über sein Fach zu urteilen, ist freilich die Gefahr der Oberflächlichkeit ausgeschlossen; aber dann sieht man wieder nicht ein, warum jemand ein Thema, das er jederzeit gründlicher zu behandeln und gewissenhafter zu erschöpfen vermöchte, auf eine ganz äußerliche Veranlassung hin mit wenigen Zeilen abtut. Die weitaus überwiegende Zahl solcher der Öffentlichkeit überlieferten Urteile sind jedoch keine Fachurteile, sondern sie betreffen eine Sache, der gegenüber der Beantworter nur ein schlichter Laie ist, wie groß und hervorragend seine Bedeutung auf einem be-

stimmten Gebiete auch sein mag. Und indem er es geschehen läßt, daß diese auf einem anderen Gebiete erworbene Bedeutung für eine von ihm ausgesprochene laienmäßige Ansicht entlehnt und beansprucht wird, unterstützt er einen mehr oder minder bedenklichen Mißbrauch seines Namens und fördert die unheilvolle Macht der Halbbildung und des Halbwissens.

Man könnte mir einwenden, von einem bedeutenden Manne sei vorauszusetzen, daß er auch außerhalb seines Faches klare und bestimmte Gedanken habe, vor allem aber, daß er über wichtige Fragen seiner Zeit und aller Zeiten ein wohlerwogenes Urteil besitze. So allgemein ausgesprochen, ist diese Voraussetzung irrig und schädlich. Die Epochen, in denen ein einzelner, glücklich veranlagter Geist die gesamte Kultur zu umfassen vermochte, sind unwiederbringlich dahin — zum Schaden für den einzelnen, zum Segen für die Menschheit. Und auch in diesen Epochen war gerade die stärkste Begabung, das siegreichste Können sehr häufig mit Einseitigkeit verbunden. Heute ist diese Einseitigkeit von jeder hervorragenderen Geistestätigkeit fast unzertrennlich — natürlich nicht im Sinne von Borniertheit, sondern als bewußte, oft schmerzlich empfundene Beschränkung. Etwas Ganzes zu leisten, erfordert eine ganze Kraft und einen ganzen Menschen. Unsere tüchtigen Männer sind keine Enzyklopädisten, und so redlich sie sich auch bemühen mögen, außerhalb ihrer Wirksamkeit den Zusammenhang mit Zeit und Welt festzuhalten, hier sind sie weiter nichts, als was jeder andere gebildete Mensch ist, einer unter vielen; hier haben sie zwar eine Meinung, aber kein Amt.

Diese rein subjektive und deshalb rein private Berechtigung des Urteiles gilt — so paradox dies manchen Ohren klingen mag — auch für die Künstler, die über Kunst sprechen. Gerade hier wird am meisten gesündigt, und gerade hier wird das Publikum am schnellsten enttäuscht und verwirrt, wenn es aus dem Munde von Dichtern, Musikern, Schauspielern u. s. w. die seltsamsten Ansichten über ihre Kunst, die merkwürdigsten Urteile über ihre Kollegen zu hören bekommt. Dieses Lieblingsterritorium sollte den Rundfragenden am ehesten entzogen werden, und die Gefragten sollten das Wort: „Bilde, Künstler, rede nicht!“ besser beherzigen. Produktive und kritische Begabung schließen sich zwar nicht grundsätzlich aus; aber nur in einigen ganz seltenen und außergewöhnlichen Naturen waren sie in gleicher Stärke vorhanden. Im allgemeinen darf man getrost behaupten: Je elementarer ein künstlerisches Talent ist, desto fester wurzelt es in einem ganz scharf begrenzten, einseitigen, eigensinnigen Naturell, und desto weniger befähigt es zu einer objektiven Kunstanschauung und zur maßgebenden Würdigung gleichzeitiger künstlerischer Leistungen. Sogar der universellste Künstler, der je gelebt hat, selbst Goethe hat trotz seines so oft bewährten intuitiven kritischen Blickes die drei größten dichterischen Talente, die zu seinen Lebzeiten in Deutschland auftauchten, Kleist, Heine und Grillparzer, nicht zu würdigen gewußt. Je größer die Individualitäten, desto weiter die Abstände, desto weniger überbrückbar die Zwischenräume. Von Dorf zu Dorf läßt sich leichter gelangen als von Stern zu Stern.

Vor einigen Jahren wurden durch eine Rundfrage

alle Dichter, Schriftsteller und sonstige „Tonangebende“ aufgefordert, ihre Lieblingsbücher vorbildlich aufzuzählen. Man hatte mir lockend einen Probebogen dieser so ganz unentbehrlichen Zusammenstellung zugesendet, der man eine möglichst weite Verbreitung zu geben hoffte. Namhafte Persönlichkeiten in Menge hatten sich bereits eingefunden, um teilweise mit autoritativer Wichtigkeit uns mitzuteilen, daß Goethe, Homer und die Bibel verdienen, gelesen zu werden, teilweise ihrem ganz persönlichen Geschmack oder auch dem Gegenteil die Zügel schießen zu lassen. Als ob nicht Literaturgeschichte und Kritik uns genug Mittel an die Hand gäben, um zu erfahren, was lesenswert ist und was nicht, und als ob derartige gänzlich subjektive Aufstellungen, soweit sie nicht allgemein Geschätztes enthalten, irgend einen exemplarischen Nutzen hätten. Nichts ist individueller als die Lektüre und ihre Wirkung. Die entscheidenden Eindrücke unserer Kindheit und Jugend haben wir vielleicht aus Büchern empfangen, die unseren Söhnen nicht das mindeste sagen würden, und die uns selbst enttäuschen, wenn wir sie später wieder in die Hand nehmen. Bücher, die bleibenden Einfluß auf uns haben sollen, müssen wir lieben, und die Liebe ist bekanntlich unberechenbar und läßt sich sogar durch Rundfragen nicht in eine Formel zwingen.

Nein, solche müßige Fragereien, von welcher Seite man sie auch betrachten mag, können nichts Gutes stiften. In unserer ernsten Zeit, wo jeder Mann auf dem Posten sein muß, damit vereinte Kräfte das Schiff durch die widerwilligen Wogen vorwärts bewegen, sollte man arbeitsame Leute nicht fortwährend abrufen, um

vor dem Publikum einige mißlungene Evolutionen auszuführen, und sie selber sollten sich nicht abrufen lassen. Haben sie etwas zu sagen, wohlan: dem freien Wort eine freie Gasse! Aber die neuen Erkenntnisse, die großen Wahrheiten wie die kleinen Einsichten, sind bislang noch immer auf anderem Wege in die Welt gekommen als auf ausgefüllten Fragebogen.

Originalität

Man vergleicht oft die gangbarsten Ausdrücke des täglichen geistigen Verkehrs mit den Scheidemünzen. Der Vergleich trifft zu, nicht nur weil solche Worte wie das Kleingeld dazu bestimmt sind, die größeren Werte für den Hausgebrauch umzuwechseln, sondern auch weil sie ebenso bald ihren Prägestempel verlieren. Aber während man das völlig abgegriffene Metallstück auch dann noch als Kreuzer oder Groschen einnimmt oder ausgibt, wenn die letzten Spuren der Schrift, die es als solchen legitimierte, verschwunden sind, so wird es dem abgegriffenen Worte viel leichter, in eine andere Wertklasse hinüberzuschlüpfen. An Stelle der verwischten Prägung tritt durch stillschweigende Übereinkunft in der Phantasie des Sprechers und des Hörers eine neue, und so entsteht unbewußte Falschmünzerei.

Ein besonderes, leider noch zu wenig bekanntes Kapitel der Sprachgeschichte beschäftigt sich mit dem allmählichen Bedeutungswandel der Worte. Es gibt ganze Wortgruppen, die infolge langsamer, unmerklicher Verschiebung heute einen durchaus anderen Begriff bezeichnen als in vergangener Zeit, ja manchmal geradezu den entgegengesetzten. Nur zwei auffallende Beispiele aus unzähligen: Das Wort „albern" (mittelhochdeutsch „alwaere") bedeutet ursprünglich „in allem wahrhaft";

als es zuerst gemünzt wurde, feierte es demnach den Gipfel der Wahrheitsliebe. Es hat sämtliche Stufen durchgemacht vom rühmlichsten bis zum unrühmlichsten Sinn. Im Anfange einer solchen absteigenden Entwicklung befindet sich heute das Wort „liebenswürdig". Schon wird niemand mehr es anwenden zur Bezeichnung einer Persönlichkeit, die würdig ist, geliebt zu werden. Statt des höchsten Lobes, das ein Mensch dem anderen zu spenden fähig ist, gilt es nun bereits für ein ziemlich fadenscheiniges Kompliment, dem noch obendrein nicht selten ein leicht ironischer Nebenklang anhaftet, und die Zeit ist gewiß nicht fern, wo man es sich allen Ernstes verbitten wird, ein liebenswürdiger Jüngling genannt zu werden.

Dieses leise stetige Fortrutschen der Wortbedeutung könnte man auch mit der Bewegung der Gletscher vergleichen. Dem flüchtigen Beobachter bleibt sie verborgen; man muß lange genug hinschauen, um davon überzeugt zu werden. Dann aber wird man davor bewahrt bleiben, auf den Gletscher ein Haus und auf das Wort einen unwandelbaren Begriff zu bauen.

Darum sollte man sich jederzeit gründlich zu verständigen suchen, ob man mit einem bestimmten Wort noch allgemein denselben Sinn verbindet. Eine Menge von sehr ernsten Meinungsverschiedenheiten, von sehr erbitterten Zwisten kommt nämlich nur daher, daß man eine solche Verständigung unterlassen hat. Man rauft sich um Worte, und erst nachdem heiße Schlachten geschlagen sind und zahlreiche Verwundete die Wahlstatt bedecken, erkennt man, daß man im Grunde dasselbe gemeint hat. Nicht minder bedenklich ist die gegenteilige

Möglichkeit: man verkündet feierlich Übereinstimmung; man reicht sich im Zeichen eines Schlagwortes die Bruderhand, und erst später stellt sich heraus, daß dieses einigende Wort für den einen Albernheit und für den anderen Allwahrheit bedeutete.

„Originalität" erscheint mir als ein derartiges gefährliches Schlagwort. Seiner stark abgeschliffenen Prägung, seiner schillernden Vieldeutigkeit gebe ich die Schuld an manchem verwirrenden Mißverständnis, das die Gesundheit unseres künstlerischen Lebens bedroht.

Originell heißt zu deutsch „ursprünglich". Wäre man doch dabei geblieben! Denn jede Originalität, die etwas anderes ist oder sein will als Ursprünglichkeit, krankt an sich selbst und wirkt verderblich.

Als Scheidemünze hat das Wort „Originalität" leider seine einstige Wertbegrenzung eingebüßt. Es bezeichnet jetzt das Neue, das noch nicht Dagewesene. Nun könnte man freilich jedem Kinde beweisen, daß etwas Ursprüngliches nicht neu und etwas Neues nicht ursprünglich zu sein braucht; wichtiger aber und lehrreicher ist die Untersuchung, wie aus der ersten Bedeutung die zweite überhaupt entstehen konnte.

Die Natur in ihrem unermeßlichen Reichtum und ihrer ewigen Jugend kennt nur die erste Art von Originalität, die zweite nicht. Je genauer wir sie erforschen, desto deutlicher wird uns offenbar, mit wie wenigen Hausmitteln sie ihr ganzes ungeheures Werk schafft und erhält; ja, es gibt kaum eine wichtige naturwissenschaftliche Entdeckung, die uns nicht zwänge, die Zahl dieser Mittel niedriger anzusetzen als bisher. „Unser Erklären der Natur besteht darin, daß wir ein selten vorkommen-

des Unverständliches auf ein oft vorkommendes, aber ebenso Unverständliches zurückführen." Dieser schlagende Ausspruch Grillparzers ließe sich dahin ergänzen, daß es der Naturwissenschaft letztes und höchstes Ziel sei, nur noch ein einziges großes Unverständliches anzunehmen, das alles aus ihm Hervorgehende selbstverständlich macht. Die Natur also wird den Satz Akibas niemals Lügen strafen. Ihr Frühling unterscheidet sich nicht vom Frühling des vergangenen Jahres; Sonnenaufgang, Gewitter, Ebbe und Flut, Mondschein u. s. w. sind altbewährte Motive, die seit Äonen zu wiederholen sie nicht müde wird. Aber auch der Mensch wird nicht müde, Freude oder Andacht dabei zu fühlen. Die Offenbarungen der Natur wirken auf ihn immer neu, nicht weil sie selbst neu, sondern weil sie ursprünglich sind, weil sie ihn zu seinem eigenen Ursprung zurückführen und ihn aufgehen lassen in das große Ganze, dessen Teilchen er ist.

So wirkt auch alle echte Kunst; ja, ihre Echtheit wird umso leuchtender hervortreten, je mehr ihr Schaffen dem Schaffen der Natur ähnelt. Betrachten wir die größten Kunstwerke aller Zeiten, so fällt uns auf, welche einfachen und naheliegenden Stoffe oder Motive ihnen meist zu Grunde liegen. Der Künstler zeigt uns nichts Ungewöhnliches, nichts Ungeahntes; er lehrt uns nur kennen, was wir schon vorher genau zu kennen glaubten, aber was wir ohne seine Vermittlung niemals so tief erfaßt, so tageshell überschaut, so rein genossen hätten. Der griechische Meißel wollte und konnte nichts anderes gestalten als Ebenbilder des vollkommenen menschlichen Körpers; die großen Maler der Renaissance wieder=

holten hundertfältig die fromme Darstellung einer Mutter mit ihrem Kinde, und die Lyriker sangen jahrtausendelang von Liebesleid und Liebesglück. Sie alle hielten ihr Thema ebensowenig für erschöpfbar wie den Frühling, das Gewitter und den Sonnenaufgang, und sie hatten Recht. Denn jeder von ihnen war eine Natur für sich, ein Urquell. Dem gemeinsamen Stoff gab er eine ursprüngliche, nur ihm allein zu Gebote stehende Form.

Hier haben wir den Kernpunkt. Indem man den Begriff der Originalität von der Form auf den Stoff übertrug, von der Erscheinung auf die Materie, wurde er verschoben und verschroben. Nicht nur die Gestaltung sollte neu sein, sondern auch der Gegenstand. Man forderte eine Ursprünglichkeit, die an nichts schon Entsprungenes erinnert, also einen Frühling nicht im grünen, sondern im violetten Kleid, eine Sonne, die im Westen aufgeht, und ein Gewitter, bei dem der Blitz dem Donner folgt. Wenigstens läßt sich der Originalitätshunger, der von der Kunst das noch nie Dagewesene verlangt, auf andere Art nicht befriedigen.

Das Wie und nicht das Was gibt einem Kunstwerk Bedeutung und Eigenart. Jede am Stoffe klebende Betrachtungsweise ist unkünstlerisch, kunstfeindlich. Einer solchen Betrachtungsweise fällt aber von allen Künsten die Poesie zuerst anheim, weil bei ihr die ausführende Gestaltung am wenigsten handgreiflich ist. Selbst der oberflächlichste Beurteiler würde eine Schöpfung der Malerei oder Skulptur nicht allein danach abzuschätzen wagen, ob ihr Motiv neu ist oder nicht; selbst er wird es völlig gerechtfertigt finden, daß der bildende Künstler

gerade an tausendmal zuvor behandelten Gegenständen die Kraft seiner Eigenart erprobt. Die Musik befindet sich erst recht außer Gefahr, weil sie reine Form ist und als solche die Behandlung realer Objekte ausschließt. Eine Dichtung dagegen glaubt man abgetan zu haben, wenn man von ihrem Stoffe behauptet: „Das war schon da." Hier sucht sich der falsche Originalitätsbegriff seine täglichen Opfer.

Nur müßte dann folgerichtig verlangt werden, daß alles weitere poetische Schaffen wegen Mangels genügender Neuheit einzustellen sei. Denn eine Fabel, eine als dichterisches Rohmaterial dienende Kette von Tatsachen, die noch nicht so oder ähnlich da war, gehört auf der heutigen Entwicklungsstufe der Weltliteratur ins Reich der Unmöglichkeit, es sei denn, daß sie selbst aus Unmöglichem bestünde.

Die menschlichen Empfindungen und Handlungen, deren Darstellung Aufgabe der Poesie ist, scheinen, solange unser Blick am Individuellen haftet, von unübersehbarer Mannigfaltigkeit; ihr Wesen aber beruht auf wenigen elementaren Trieben und äußert sich in wenigen elementaren Wirkungen. Der Fülle von poetischen Charakteren steht also eine verhältnismäßig sehr geringe Zahl poetischer Situationen gegenüber, und auch die Charaktere, so gründlich sie erschaut und so fein sie differenziert sein mögen, werden in wichtigen Zügen ihre allgemein menschliche Familienähnlichkeit niemals verleugnen. Ihre tragische Stärke oder komische Schwäche werden sie mit vielen ihrer näheren Verwandten teilen, und auf der Höhe der Entscheidung werden sie von einer der fünf oder sechs großen Leidenschaften sich be=

herrscht zeigen, die allein fähig sind, im Menschenherzen stürmische Wallungen anzufachen.

Stoffliche Originalität ist aus diesem Grunde allen klassischen Literaturen eine unbekannte Forderung. Einen materiell neuen Gegenstand für ihre Kunst aufzustöbern, damit haben die vorbildlichen Meister der Dichtung ihre Zeit nicht vergeudet. Unter den Hauptwerken der griechischen Poesie findet sich kein einziges, dessen Fabel nicht lange vor seiner Entstehung Gemeingut des ganzen Volkes gewesen wäre; dagegen hat auch die berühmteste Behandlung eines Stoffes die Späteren nicht abgeschreckt, ihn wieder und wieder zu gestalten. Jeder von den drei großen griechischen Tragikern hat eine „Elektra" geschrieben; gewiß aber hatte der zweite und dritte nicht das Bewußtsein nachtretender Armut, sondern weit eher das Gefühl eines freudigen Wettkampfes. Von Shakespeares sämtlichen Dramen beruht kaum eines auf freier Erfindung; ebenso verhält es sich mit den Dramen Schillers und Goethes. Ja, die Dichter der Vergangenheit hielten den Rohstoff so sehr für unpersönliches Allgemeingut, daß sie ihn rückhaltlos nahmen, wo sie ihn fanden. Shakespeare und Molière fürchteten nicht, an Originalität zu verlieren, wenn sie Stücke älterer Dichter schlankweg in eine neue Form gossen, denn sie setzten mit Recht voraus, man werde in dieser Form genugsam ihres Geistes Hauch verspüren. Goethe hat bekanntlich in den „Clavigo" größere Partien aus Beaumarchais' Memoiren wörtlich aufgenommen, und dennoch ist zu vermuten, daß er sein Schauspiel für eine originale Schöpfung hielt. Und als Gottfried Keller Romeo und Julia ihr tragisches Geschick noch einmal im Schweizerdorfe

erleiden ließ, da überzeugte er uns, daß dieser unsterbliche Stoff noch ein dutzendmal neugeschaffen werden könnte, wenn ein Dutzend gleich ursprünglicher Poeten sich seiner bemächtigten.

Das Verlangen also, der Dichter müsse sein Thema nicht nur gestalten, sondern auch erfinden, und zwar so, daß es an nichts bereits Vorhandenes erinnere, machte sich erst in unserem Jahrhundert bemerkbar. Geweckt und genährt wurde es vermutlich durch das Emporwuchern einer seichten Unterhaltungsliteratur, die durch äußerliche Spannung, durch geschickte Verflechtung und Gruppierung überraschender Vorgänge, durch Anhäufung absonderlicher Ereignisse das Interesse zerstreuter und flüchtiger Leser schüren mußte. Der Poet sollte darin hinter dem Belletristen nicht mehr zurückbleiben; der Ruf nach „Erfindung“ scholl auch ihm in die Ohren, nicht nur nach dichterischer Erfindung, die einem gegebenen Stoffe erst Körper und Seele verleiht, sondern nach neuen Kombinationen, nach einer ihm allein eignenden Fabel. Ganz abgesehen davon, daß dieses Kombinationstalent durchaus nicht immer mit poetischer Begabung vereinigt ist, daß es keinesfalls zu ihrer Wesenheit gehört und dem virtuosen Handwerk den Sieg verbürgt über die naive Genialität — welch ein armseliger Maßstab für die Beurteilung künstlerischen Wertes wird damit gewonnen! Welch ein Jahrmarktstreiben wird damit in den Tempel der Musen eingeschmuggelt! „Nur herein, meine Herrschaften! Neu! Ganz neu! Funkelnagelneu!“

Und wenn die Ausrufer wenigstens darin recht hätten! Wie alt, wie mumienhaft alt kann diese Funkel-

nagelneuheit manchmal sein! Die „Elektra“ des Sophokles, Goethes „Clavigo“ und Kellers „Romeo und Julia auf dem Dorfe“ sind wahrhafte Originalwerke; dagegen wird ein farbloser Epigone oder ein fingerfertiger Witzbold die bunteste, abenteuerlichste Handlung ersinnen können und doch von der sklavischen Anwendung irgend einer bewährten Schablone sich nicht um Haaresbreite entfernen.

Die nun hinlänglich beleuchtete Verwirrung des Originalitätsbegriffes erklärt auch die immer mehr überhandnehmende Reminiszenzenjägerei. „Der Stoff ist da und da schon verwertet.“ „Diese und jene Situation erinnert an diese und jene eines anderen Werkes.“ „Wieder eine Frau, die ihren Mann betrügt! Wieder ein Liebespaar, das sich nach allerlei Hindernissen glücklich vereinigt! Wieder eine arme Betrogene! Wieder ein Vater, der seinen Sohn nicht versteht u. s. w.“ Liest man das nicht jeden Tag? Aber was ist damit bewiesen? Auf welche Art der Dichter jene ewigen Motive verwendet, wie er sie sich zu eigen gemacht hat, darauf ganz allein kommt es an. Ja, der echte Poet wird sogar mit Vorliebe nach einfachen, naheliegenden Motiven greifen, weil ihre Allgemeingiltigkeit seinem menschlichen Empfinden sich ebenso unabweisbar aufdrängt wie seinem ältesten Vorgänger. Nicht obgleich, sondern weil die Begebenheit tausendmal sich zuträgt und tausendmal besungen wurde, reizt sie seine persönliche Gestaltungskraft. „Noch nie vorher in Europa gezeigt,“ dieses stolze Wort überläßt er neidlos den jahrmärktlichen Schaustellern einer Dame mit zwei Köpfen und schildert lieber eine Dame mit nur einem

Kopfe, den sie — um den Gipfel der Unoriginalität zu erreichen — womöglich auch noch auf dem rechten Flecke hat.

Aber jeder verbreitete Irrtum in ästhetischen Dingen beeinflußt schließlich auch die Produktion. Und man hat es wieder nur dem falschen Originalitätsbegriff zu danken, wenn ein jüngeres Geschlecht als poetisches Material bereits die Damen und Herren, die den Kopf nicht auf dem rechten Flecke haben, bevorzugt, ja sogar mit zweiköpfigen Mißgeburten zu liebäugeln beginnt. Es ist eine doppelte Hetzjagd: die Beurteilenden jagen nach Reminiszenzen und die Schaffenden infolgedessen nach Raritäten. Statt in ihrem Innern die Ursprünglichkeiten der Empfindung und Anschauung zu wecken und zu stärken, suchen sie hastig weit draußen eine Terra incognita. Sie stecken sich mühsam in ein bizarres Kostüm, das ihnen zu eng oder zu weit, zu kurz oder zu lang ist, nur damit man glauben soll, sie kämen geradeswegs aus einer bisher unerforschten Gegend. Alle paar Wochen verkünden sie denn auch der überraschten Welt die Entdeckung einer völlig neuen Kunst, und wenn man ihren Versicherungen traut, so folgen sich jetzt innerhalb eines einzigen Jahres mehr verschiedene Epochen, als die gesamte Literaturgeschichte in zwei Jahrtausenden durchgemacht hat.

Wohl kann die Kunst neben ihren wechselnden Formen auch einen neuen Inhalt erobern. Dieser aber entwickelt sich langsam aus den neuen Ideen, Einsichten und Hoffnungen eines ganzen Zeitalters. Und auch durch ihn werden nicht neue poetische Stoffe erzeugt, sondern er setzt nur die alten in ein neues, morgen-

rötliches Licht. Der einzelne Künstler kann eine solche geistige Umwälzung zwar wesentlich fördern, und den allergrößten gelingt es auch einmal, ihr den ersten mächtigen Anstoß zu geben; aber die eigentliche Aufgabe der Kunst ist sie nicht. Umsoweniger kann eine neue Kunst willkürlich in einem beliebigen Augenblick hervorgerufen werden. Die Originalitätshascher verlieren also nur sich selbst, ohne diesen schweren Verlust durch einen nennenswerten Gewinn auszugleichen. Denn nichts ist vergänglicher als die Sensation, die sie im besten Falle erregen; sie dauert eben nur bis zur nächsten Sensation, und der Vorzug der Neuheit hält begreiflicherweise von allen Vorzügen am wenigsten lange vor.

Also wäre es nichts mit der Originalität? O doch! Stellen wir nur die halb vergessene Prägung des Wortes wieder her! Geben wir ihm nur seinen rechtmäßigen Sinn zurück, und es bedeutet uns das Herrlichste, was wir von Leben und Kunst erwarten dürfen. Ursprünglichkeit! Der Mut, das eingeborene Gefühl von keiner Konvention, keiner Anempfindung beirren zu lassen; die Kraft, mit eigenen Augen zu sehen und das Gesehene so unbefangen darzustellen, als hätten keine anderen Augen es je zuvor erblickt. Wer das vermag, der ist nie und nimmer überzählig; denn unter seinen zaubernden Händen wird das längst Dagewesene sich in ein ewig Werdendes, ein ewig Seiendes verwandeln. Er wird neu bleiben, wenn inzwischen hundertmal das Neueste veraltet ist. Auch einen taufrischen Sommermorgen hat die Welt schon oftmals erlebt, und dennoch soll uns jeder folgende willkommen sein.

Gustav Freytag als Dramatiker

Als ich im Frühsommer 1894 zum ersten Male Gustav Freytags Haus betrat, um dem verehrten Manne für teilnehmende Förderung zu danken, da war mein erster Eindruck freudige Überraschung, den Achtundsiebzigjährigen in so kraftvoller Rüstigkeit vor mir zu sehen. Seine hohe, ungebeugte Gestalt, die klaren Augen, der Mangel jeder Furche in der breiten Stirn und den vollen roten Wangen, das noch immer blonde Haar und dazu sein elastischer Gang, die Frische seiner Bewegungen und seiner Rede — alles vereinigte sich, um den Glauben zu erschweren, daß dieser selbe Mann schon der frühesten Jugend meiner Generation als ehrwürdiger Patriarch deutscher Poesie vorgeleuchtet hatte. Sein Abend bedeutete kein greisenhaftes Bergabgleiten, sondern nur ein behagliches Ausruhen auf der Höhe eines herrlich angewandten Lebens. Daß er den Ehrensitz einnahm über dem Alltag und über den Parteien, verdankte er ja nicht nur seinem Verdienst und seinem Alter, sondern auch der sicheren Vornehmheit, mit der er sein Lebenswerk abgeschlossen vor dem Ermatten. So vollständig und so grundehrlich war dieser Abschluß, daß er selber in seinen Lebenserinnerungen den gesamten Ertrag seines Schaffens zu betrachten vermochte mit einer kritischen Unbefangenheit und Objek-

tivität ohnegleichen. Aber vom aussichtsreichen Gipfel fiel sein ungetrübter Blick nicht nur auf die abgeklärten Täler der Vergangenheit, sondern auch auf die staubige Arena der Gegenwart. Daß er nicht alterte, bewies er trotz allem jähen Wandel der Zeiten am besten durch sein Verständnis für die Jugend. Nicht vieles mochte er völlig gutheißen; von mancher Verirrung wandte er sich unwillig ab; aber dafür sah er doch auch wieder in manchem sich absurd gebärdenden Most den künftigen Wein. Ich werde es, solange ich lebe, nie vergessen, mit welchem väterlichen Anteil er über die jüngsten hoffnungsfreudigen Anläufe des deutschen Dramas zu mir sprach. Denn so weit er sich das Gebiet eigenen Wirkens gesteckt, so reiche Früchte er sich von anderen Äckern heimgeholt hatte, am Drama hing er doch bis zuletzt wie an einer glücklichen Jugendliebe. Gern und eifrig suchte er die Entwicklungsmöglichkeiten des deutschen Theaters aus der Natur einzelner Talente herauszulesen; ja, noch kurz vor seinem Scheiden hat er öffentlich von seinem lebendigen Interesse für die jüngste Phase unserer dramatischen Kunst ein beredtes Zeugnis abgelegt. Und sollte irgend ein „ehrlicher Junge", wie er die Werdenden gerne bezeichnete, fürderhin etwas Ganzes und Dauerndes zu leisten berufen sein, dann mag es wohl schmerzen, daß auf diesem gütigen Antlitz das milde Lächeln der Zustimmung nicht mehr erglänzen soll.

Ohne quälendes Siechtum, ohne peinliches Welken ist er von uns gegangen — einer jener seltenen Auserwählten, deren Dasein im Gesamtbilde nicht brüchig und fragmentarisch erscheint, sondern dem Beschauer

sich fast wie zu einem vorbedachten und schön vollendeten Kunstwerk zusammenrundet. Er hat von seiner Natur alles das eingefordert, was sie gewähren konnte, alles das und nur das. Diese maßhaltende Weisheit, diese unbestechliche Selbstbegrenzung hat ihm gerade auf dem heißen Boden des Dramas zum Segen gereicht und wird vorbildlich bleiben müssen für alle Schaffenden, denen nicht der treibende Dämon des Genies die Pfade bestimmt.

Unserem flinken Geschlecht, das auf rasche Aussaat rasche Ernte verlangt, muß es schier unbegreiflich dünken, daß der beispiellose Erfolg seines einzigen modernen Lustspiels den Dichter nicht abhalten konnte, sich gänzlich anderen Aufgaben zuzuwenden, daß er danach nur noch einmal, sechs Jahre später, sich zum Drama zurückwandte und nach Vollendung einer Tragödie hohen Stils noch ein volles Menschenalter lang dichterisch tätig war, aber auf die fernere Ausübung seiner am meisten bejubelten und am meisten beneideten Kunst endgiltig verzichtete.

Den Autor, der in seinem letzten Willen die Veröffentlichung alles Unfertigen sich verbat, erfüllte die gleiche Scheu auch vor dem Allzufertigen; die flache Routine war ihm ebenso verhaßt wie der Dilettantismus. Die Poesie galt ihm nicht für müßiges Getändel, nicht für die schöne Form eines beliebigen Inhalts; er schwieg, wenn er nicht Gewichtiges in ihr zu sagen hatte. Daß aber kein innerer Zwang ihn zum dramatischen Schaffen zurückrief, das war nicht so sehr durch persönliche Wandlungen begründet als durch den Lauf der Zeit, für deren Forderungen er ein so feines Ohr und ein so zartes Gewissen besaß.

Vom Geiste der Zeit sind Freytags Dramen gezeugt; ihre bleibende, kulturhistorische Bedeutung besteht darin, daß sie die bewegende Kraft eines bestimmten Abschnitts deutscher Geschichte in sich verkörpern. Sie begleiten den Kampf des Bürgertums um die politische Selbständigkeit und Macht; sie schließen ab mit seinem Siege.

In Freytags jungen Jahren erwachte der deutsche Michel eines schönen Morgens aus seinen romantischen Träumen und begann sich darüber zu verwundern, daß er die französische Revolution verschlafen hatte. Die Unerquicklichkeit, Unfreiheit und Zerrissenheit seines staatlichen Daseins wurde ihm plötzlich klar und ließ sich durch den Hinweis auf die mondbeglänzte Zaubernacht des Mittelalters nicht länger vertuschen. Die tiefe und allgemeine Unbefriedigung machte auch vor der stillen Kammer des Dichters nicht mehr halt; aber während die einen aus der dumpfen Enge der wirklichen Welt in das blaue Reich der Ideale flüchteten und in der Poesie die zeitlose Trösterin irdischen Jammers erblickten, stiegen die anderen, voran die Dichtergruppe des „jungen Deutschland", zur Walstatt hinab und sattelten ihren Pegasus nur, um ihn als schnaubendes Kampfroß zu tummeln. Da war es denn Freytags Mission, zu zeigen, daß der Poet, insbesondere der Dramatiker, nicht ein fanatischer Rufer im Parteistreite zu werden brauche, um der Zukunft Bannerträger zu sein.

Als der fünfundzwanzigjährige Breslauer Privatdozent keck zugreifend sein Erstlingswerk, „Die Brautfahrt", entwarf, da mochte er diese Mission erst dunkel

vorahnen. Noch spukte ihm die Romantik im Blut, und wenn auch sein klarer Verstand ihn die Bühne und ihre unumgänglichen Forderungen sogleich weit schärfer erfassen ließ, als es den Romantikern jemals hatte gelingen wollen, so blieb er doch vorläufig im Bannkreis ihrer Ideen befangen. Die abenteuerliche Brautwerbung Maximilians, des letzten Ritters, um Maria von Burgund sollte in der vollen Glorie der scheidenden Sonne des Mittelalters erstrahlen; aber umso beachtenswerter, daß neben dem eigentlichen Helden eine andere, modernere Gestalt in den Mittelpunkt drängte. Der lustige Rat Kunz von der Rosen ist nicht nur ein Namensvetter des Konrad Bolz, sondern sein unmittelbarer poetischer Ahnherr. Das übermütige Selbstgefühl des Mannes, der aus eigener Kraft sich sein Leben gezimmert hat und mit fröhlicher Kühnheit dem Höchststehenden als gleichberechtigt an die Seite tritt, dieses Selbstgefühl des erwachten und erstarkten Bürgertums, hier lugt es schon siegesgewiß aus der romantischen Verkleidung hervor.

Siegesgewißheit gehört zu dem eigenartigen Humor, der in diesem Lustspiel zuerst aufblitzt und sich vom Kunz auf den Konrad vererbt. Als Humorist hat Freytag die stärkste Eigenart bewährt und dennoch aus tiefen Quellen des deutschen Charakters geschöpft. Darin wird er am längsten dauern und am schwersten nachzuahmen sein. Denn dieser so menschliche, so nationale Humor hat doch einer ausgeprägten Zeitstimmung seinen Ursprung zu verdanken: es ist der Humor einer aufsteigenden Zeit und einer aufsteigenden Klasse, und das verleiht ihm seine unwiderstehliche Jugendfrische.

Aber wie neben dem mutwilligen Kunz die kernhafte Männlichkeit Maximilians ihr Recht behauptet, wie später der gleiche Gegensatz dem Dichter noch wiederholt in Doppelhelden (Konrad Bolz und Oldendorf; Fink und Anton Wohlfahrt) lebendig wird, so läßt sich auch in Freytags eigenem Wesen das heitere Weltkind von dem ernsten Forscher und Streiter nicht trennen. Eine wunderliche, aber echt deutsche Mischung; denn selbst in dem gewaltigen Luther regte sich ab und zu der Eulenspiegel, und wer weiß, ob nicht Eulenspiegel selbst im Grunde seines Herzens mit schwerfälliger Treue an irgend einer Überzeugung hing, für die er freudig sein Schelmenleben gelassen hätte! Seltsam nur, daß die künstlerischen Ausdrucksmittel, die Freytag für die pathetische Seite seiner Natur auffand, weniger ursprünglich und persönlich wirken. Wie blaß erscheint Oldendorf neben Bolz, und wie schemenhaft der tragische Held des zweiten Freytagschen Bühnenwerks neben dem lustigen des ersten!

Trotzdem muß das einaktige Trauerspiel „Der Gelehrte“ als entscheidender Fortschritt betrachtet werden; denn aus dem jungen Romantiker entpuppt sich darin der moderne Schriftsteller; sein Auge und Herz hat sich geöffnet für das Leid und die Sehnsucht seines eigenen Geschlechtes, und wie ein Losungswort für den Dichter selbst erklingt der Schlußsatz: „Ich gehe in das Volk.“ Unter dem Volk ist eben bei Freytag stets das aufstrebende Bürgertum zu verstehen, das sich den privilegierten Kasten mit gestiegenem Kraftbewußtsein entgegenstemmt. Aber der lastende Druck wurde in diesen vormärzlichen Tagen noch stärker empfunden als die

Hoffnung auf Sieg; infolgedessen hat Freytag dasselbe Thema, das ihm später zu so markigem Frohsinn Anlaß gab, hier mit einer gewissen matten Niedergeschlagenheit behandelt. Dem jungen Gelehrten fehlt es an der Entschlußfreudigkeit, seinen Freunden wirksam zu dienen. Die Leitung eines Blattes, das — ganz wie in den „Journalisten" — als Hauptquartier der Partei gedacht wird, schlägt er aus. Ebensowenig findet er den Mut, die adlige Geliebte an sich zu reißen; er geht in das Volk wie ein Entsagender, nicht wie ein Überwinder. Auch das jambische Gewand des Stückes kann nicht als glücklich bezeichnet werden. Der Vers war nicht die poetische Muttersprache des Meisters deutscher Prosa und ist seiner sonst so feinen Hand stets spröde geblieben. Er wählte ihn hier wohl nur deshalb, weil der Schüler der Romantik das noch ungewohnt Moderne des Stoffes durch die Form mildern zu müssen glaubte. Ein maßgebender Stil für das Drama aus der Gegenwart fehlte damals in Deutschland ganz und gar, und die wenigen, die sich darin überhaupt versuchten, mußten auf eigene Hand experimentieren.

Hier nun offenbart sich die oft gerühmte Tüchtigkeit der Freytagschen Natur. Der Dichter empfand seinen Beruf für das moderne Schauspiel; aber er empfand zugleich, daß ihm trotz einer äußerlichen Treffsicherheit noch das Handwerk fehle. Und er lernte das Handwerk seiner Kunst, so gründlich und gewissenhaft wie kaum ein zweiter seiner Zeitgenossen. Manche geniale Begabung ist unserem Theater verloren gegangen, weil ihr zeitlebens das mangelte, was selbst die Mittel-

mäßigkeit durch einfachen Fleiß erwerben kann, und wenn deutsche Poeten auf den deutschen Brettern jahrzehntelang sich von französischen Routiniers verdrängt sehen mußten, so geschah es wahrlich nicht ohne ihre eigene Schuld. „Wir alle konnten nach dieser Richtung von den Franzosen lernen," sagt Freytag in seinen Lebenserinnerungen, und man darf zu seiner Ehre hinzufügen, daß er nur nach dieser Richtung von ihnen gelernt hat, daß sein Studium französischer Bühnentechnik ihm nicht wie anderen die nationale Eigenart beeinträchtigte.

Nur zwei Jahre liegen zwischen dem „Gelehrten" und der „Valentine" — freilich zwei Jahre unablässiger Arbeit und eifrigen Verkehrs mit der praktischen Bühne. Aber diese Zeit erscheint doch erstaunlich kurz, wenn man die beiden Stücke miteinander vergleicht: dort eine weder schwungvolle noch charakteristische Versform, hier ein fließender, zwar nicht durchweg natürlicher, jedoch mit Erfolg nach Natürlichkeit strebender Prosadialog; das eine technisch mangelhaft und kaum aufführbar, das andere die reife Frucht eines fertigen Dramatikers und fast allzusehr ein Theaterstück. Wie könnte sonst dieses Werk, das mehr als jedes andere Freytagsche Drama der unmittelbaren Tagesstimmung entsprungen ist und nur aus dieser heraus ganz verstanden werden kann, sich noch heute, nach fünfzig Jahren, in unserem Repertoire behaupten!

Das Stück spiegelt getreu die vormärzliche Situation. Schon in der ersten Szene wird dem heimkehrenden Helden von seinem Freunde zugerufen: „Du kannst deinem Vaterlande nützen; wir fangen an zu

erwachen.“ Das Weltbürgertum tritt herausfordernd der Spießbürgerei und Kleinstaaterei in den Weg; der Sohn des Volkes mißt an einem engherzigen Regiment und einer lockeren Hofgesellschaft seine gesunde Kraft. Georg Saalfeld ist nicht mehr der bleichsüchtige Gelehrte, sondern der freie Weltmann, ein wenig sogar der Allerweltsmann und Tausendsasa. Er führt die Braut heim, statt ihr zu entsagen; er erlahmt nicht unter dem Drucke der Zeit, sondern er schüttelt ihn ab; er findet einen Standpunkt über den Dingen, von wo aus sie nicht mehr bedrohlich, sondern belächelnswert erscheinen: der Vertreter des neuen Prinzips hat Humor. Er ist männlich und fest wie Maximilian und Oldendorf und zugleich übermütig wie Kunz und Konrad. Eben deshalb ist er zuviel auf einmal, und obwohl ihm der moderne Geist durch einen längeren Aufenthalt in Amerika ausdrücklich beglaubigt wird, kann er doch seine nahe Verwandtschaft mit der deutschen Romantik noch nicht ganz verleugnen. Die Handlung kann es auch nicht, und nicht zufällig treibt das bunte Zigeunervolk aus der „Brautfahrt“ auch in ihr sein Wesen.

Es gehört allerdings für den Nachgeborenen nur geringe Einsicht dazu, um an einem Werke der Kunst das Veraltete zu entdecken. Desto ernstlicher wird er, wenn ihm eine Prüfung des Verdienstes obliegt, sich in die Zeit zurückversetzen müssen, in der das Werk entstanden ist. Mit solchem mutigen Griff und in so plastischer Gestaltung war damals das innerste Leben der Gegenwart noch nicht auf die Bühne gestellt worden; daher die zündende Wirkung.

Auch der ein Jahr später folgende „Graf Walde-

mar", den Freytag selbst ein Gegenstück zur „Valentine" nennt, hat sich von romantischen Elementen noch nicht völlig frei gemacht, wenngleich sie hier weniger willkürlich und weniger ausschlaggebend sind. Das abenteuerliche Spitzbubengesindel trägt zwar jetzt fürstlich russische Namen, gibt aber den Diebesbanden aus der „Brautfahrt" und der „Valentine" an nächtlicher Verwegenheit nichts nach. Umso erfreulicher tritt in der Haupthandlung und im Dialog die größere Sicherheit des realistischen Stils hervor. Der Klassengegensatz erzeugt auch hier den Konflikt; nur erhebt sich diesmal nicht der Sohn des Volkes zur Aristokratin, sondern der Aristokrat neigt sich in Liebe und Beschämung zur edlen Tochter des Volkes hinab. Dennoch ist die Familienähnlichkeit des gräflichen Waldemar mit dem plebejischen Saalfeld nicht zu verkennen. Auch Waldemar steht als Humorist über seiner Umgebung; nur hat sein Humor etwas Ironisches und Selbstzerstörendes. Er verspottet sein Dasein und fühlt sich als das Opfer seiner Privilegien. Ein weiterer Fortschritt der Zeitstimmung: der Adel scheint sich selbst aufzugeben und versucht durch eine Annäherung an das Bügertum seine Regeneration. Wir würden zwar schwerlich glauben können, daß die schlichte Tugend des Bürgermädchens ein so verwüstetes Leben zu reinigen vermag, wenn wir nicht durch alle Verwilderung hindurch von Anfang an einen Kern männlicher Tüchtigkeit wahrnähmen, und wenn nicht dieser Waldemar einer der liebenswürdigsten Wüstlinge wäre, die je geschildert worden sind. Seine Verkommenheit läßt sich auffassen als ein mißbrauchter Überschuß von Gesundheit. In anderen Verhältnissen

geboren, hätte er wohl ein energischer Volksmann werden können wie Saalfeld oder hätte wenigstens wie Bolz seinen Mutwillen auf ein paar unschädliche tolle Streiche beschränkt. Deshalb ist er auch der Liebling aller gastierenden Heldenspieler geblieben; denn nichts reizt sie mehr als die Darstellung einer Männlichkeit, die gefährlich und sympathisch zugleich erscheint.

Mit diesen beiden Stücken war Freytag in die erste Reihe der zeitgenössischen Bühnendichter getreten; aber mehr als fünf Jahre ließ er verstreichen, bevor er auf der so glücklich eingeschlagenen Bahn einen neuen Schritt wagte. Freilich — eines dieser fünf Jahre war das Jahr 1848! Auf einer größeren Bühne wurde jetzt der Entscheidungskampf gefochten, und der junge Dramatiker übernahm selbst eine bedeutsame Rolle in dem weltbewegenden Schauspiel. Als politischer Journalist stritt er mit schwertscharfer Feder in den Reihen des Liberalismus, bis dessen endgiltiger Sieg gesichert und auch durch die wütendsten Anstrengungen der Reaktion nicht mehr aus der Welt zu schaffen war. Und wie ein unmittelbares Bild aus dem Lagerleben des geistigen Krieges, den er so wacker mitkämpfte, entstand ihm der Vorwurf zu seinem dramatischen Meisterwerk.

Wir können es bei diesen vielbewunderten und in ihrer Art nie wieder erreichten „Journalisten" uns nicht eindrücklich genug vergegenwärtigen, daß sie nicht ein zufälliger Griff, ein glücklicher Einfall sind, sondern zu jenen gleichsam providentiellen Werken gehören, die der Stimmung einer politisch bewegten Epoche den prägnantesten künstlerischen Ausdruck verleihen. Darin stehen sie ebenbürtig neben Lessings „Minna von Barnhelm"

und Beaumarchais' „Hochzeit des Figaro". Und eben weil sie gleich jenen das Zeitliche ins Poetische steigerten, darum haben sie die vergängliche Situation, von der sie Wurzel, Wärme und Kraft empfingen, unverwelklich überdauert. Sie sind ein schlagender Beweis gegen die noch immer nicht ausgestorbene Ansicht, der echte Dichter stehe über seiner Zeit oder gar außer seiner Zeit. Wohl gilt für ihn das Wort Schillers: „Was unsterblich im Gesang soll leben, muß im Leben untergehn." Aber Gegenstand des Gesanges kann dies Unsterbliche nur werden, solange es in der Seele des Dichters und seines Volkes noch nicht untergegangen ist.

Die Zuversicht des Streiters, der von seinem guten Recht überzeugt ist, in den „Journalisten" erhebt sie sich zum Triumphgefühl des Siegers. Ein vormärzlicher Konrad Bolz wäre undenkbar gewesen. Sein Übermut entquillt dem Majoritätsbewußtsein, und sogar aus seiner Resignation klingt es wie ein Hurra. Mit heiterster Ruhe kann er für seine Person einer Führerrolle entsagen, weil er weiß, daß die vielen, mit denen er in Reih und Glied marschiert, in ihrer Gemeinsamkeit die Führer geworden sind. Darum konnte auch eine ganze Klasse ihm zujubeln als ihrem Lieblingshelden und ihrem typischen Vertreter. Er ist in dieser Hinsicht der Figaro des neunzehnten Jahrhunderts, nur ein Figaro nicht vor, sondern nach der Revolution und deshalb ohne alle Bitterkeit.

Wir stehen heute der Generation des Bolz zeitlich zu nah und innerlich zu fern, um den politischen Geist dieses Lustspiels voll zu würdigen. Der damalige Intendant der preußischen Hofbühne vermochte das besser

und bekundete sein eindringliches Verständnis, indem er das Stück als bedenklich zurückwies. Aber wenn die Deutschen einmal zu einer wahrhaften politischen Komödie durchdringen sollten — und wer sollte es sonst, wenn nicht sie? — dann werden sie an dieses Werk anknüpfen müssen: unser einziges Lustspiel, das den heißen Kampf der Zeit nicht nur zart berührt, sondern in durchsichtiger Verschleierung uns leibhaft vor Augen rückt.

Wie fast jeder große künstlerische Wurf, so sind auch die „Journalisten" gekennzeichnet durch den Fund eines eigenen, sozusagen immanenten Stils. Der Realismus der Charakteristik und des Dialogs gewinnt hier eine Meisterschaft, die in der „Valentine" und im „Waldemar" noch kaum angedeutet war und von keinem späteren, selbst nicht von den charakterisierungswütigsten Naturalisten übertroffen worden ist. Auch daraus läßt sich lernen, wie in der Kunst das Vollendete und das Unzulängliche kein ungefähres Nebeneinander sind, sondern wie der Lebensatem eines Werkes all seine einzelnen organischen Funktionen bestimmt. Nicht etwa mit mühevollem Vorbedacht hat der Dichter diese glänzenden stilistischen Vorzüge erarbeitet; sondern sie fielen ihm — sein früheres Können vorausgesetzt — mit der Idee selbst als reife Frucht in den Schoß. „Ich war unter das Völklein der Journalisten geraten," so erzählt er in den Erinnerungen, „und trug im Herzen die Bilder vieler närrischen Käuze, die ich kennen gelernt. Da machte es sich wie von selbst, daß ich dies Stück Welt, in welchem ich mit Behagen verkehrte, für mein altes Handwerk in Anspruch nahm. Die Vorbilder für die

kleinen Typen der Charaktere fand ich überall in meiner Umgebung." Daß sich diese unmittelbare Umgebung ihm so leicht zu einem gestaltenreichen Bild zusammenfügte, das war seine Kunst; daß er aber nicht weiter zu greifen brauchte als in die wohlbekannte Nähe, um das Wesenhafte der Zeit lebendig in sein Gemälde zu bannen, das war sein Glück.

Und nun beantwortet sich die Frage von selbst, warum dieses Werk ohne Nachfolge geblieben ist, bei dem Dichter selbst wie bei anderen. Nicht alle Tage entrollt sich der gestaltenden Kraft ein so günstiger Prospekt. Die Poesie vermag einen Kampf zu begleiten und einen Sieg zu verherrlichen; aber die heimgekehrten Sieger, die sich nur noch des erkämpften Besitzes möglichst ungestört erfreuen wollen, sind kein poetischer Vorwurf mehr. Aus dieser heute gesättigten Klasse — dem gebildeten Bürgertum — setzt sich jedoch noch immer fast ausschließlich das Theaterpublikum zusammen. Die Großväter dieses Publikums hatten etwas zu erringen; die Enkel haben etwas Errungenes zu verteidigen, das ihnen von rechts und von links streitig gemacht wird. Der Liberalismus ist, kurz gesagt, aus der Offensive in die Defensive geraten, und der vierte Stand, der heute der kämpfende Stand geworden ist, hat bis jetzt weder eine Kunst aus sich erzeugt, noch vermag er an der bürgerlichen Kunst teilzunehmen — aus Mangel an Erziehung und an Geld. Von welchem Parteistandpunkt auch immer man diese Situation beurteilen mag, man wird zugeben müssen, daß sie einem aus den Kämpfen der Zeit geschöpften Drama und erst recht einem politischen Lustspiel so ungünstig wie möglich ist. Der echte Witz

ist immer offensiv und oppositionell; er will etwas bekämpfen, etwas erkämpfen, nicht etwas erhalten. Der echte Humor aber bedarf zu seiner Entfaltung vor allem der Gemütsfreiheit; wer sich in die Enge getrieben fühlt, taugt ihm weder zum Helden noch zum Genießenden. Und so kommt es, daß wir zwar todesmutige Dramatiker haben, die gegen ihr eigenes Publikum schreiben und sich einbilden, sie könnten von denen beklatscht werden, die sie bekriegen; aber keine, die wie der Dichter der „Journalisten" in der beneidenswerten Lage wären, die vorwärtsstürmenden Empfindungen derer zu verkörpern, für die sie schaffen.

Ich glaube fast, daß Freytag selbst diesen Zwiespalt schon gefühlt hat, wenn er es auch niemals deutlich aussprach. In der „Technik des Dramas" betont er zwar, daß die Deutschen für eine politische Komödie noch nicht reif seien; aber er fügt nicht hinzu, daß sie sich mittlerweile von diesem Ziele weiter entfernt hätten als je zuvor. Ihm selbst wenigstens konnte es jetzt nicht mehr erreichbar sein. Der große Kampf seiner Klasse, dem er seine ganze Jugend gewidmet hatte, war ausgekämpft, und an seine Stelle trat die aufbauende Arbeit. Diese zu schildern und zu feiern, dazu taugte das Drama nicht; dazu bedurfte es einer behaglicheren und breiteren Kunstform: des Romans. Auf die „Journalisten" folgte „Soll und Haben", und das von Julian Schmidt entlehnte Motto des Buches lautet: „Der Roman soll das deutsche Volk da suchen, wo es in seiner Tüchtigkeit zu finden ist, nämlich bei seiner Arbeit." —

Als Freytag nach Jahren doch noch einmal zum

Drama zurückkehrte, da hatte ihm nicht etwa ein neuer Konflikt die knappere und leidenschaftlichere Form wieder aufgedrängt, sondern er war seinem alten Thema treu geblieben. Abermals treibt ihn der Kampf zwischen dem aufblühenden Volk und der herrischen Aristokratie zu dramatischer Gestaltung; nur sind es diesmal Volk und Aristokratie — des alten Rom. Ein sehr bemerkenswerter und keineswegs äußerlicher Unterschied. Der ernste Streit seiner Jugend war dem Dichter inzwischen bereits historisch geworden, und aus der Geschichte des grauen Altertums holte er noch einmal herauf, was unsterblich im Gesang soll leben, aber was in seinem Leben schon untergegangen war.

Lediglich dieser nicht vom Dichter, sondern von der Zeit verschuldete Umstand gibt dem Trauerspiel „Die Fabier" eine gewisse akademische Kühle, die sonst in keinem Freytagschen Werke gefunden werden kann. Denn daß die strenge Tragik und noch mehr die gebundene Sprache seiner ursprünglichen Begabung ferner lagen, dies allein konnte bei einem so reifen und klaren Künstler den auffallenden Mangel nicht erklären. Wenn er in den „Erinnerungen" mit wehmütiger, aber rücksichtsloser Selbstkritik meint, „daß dies ein kleiner gelehrter Zopf sei, der ihm während der jahrelangen Entfernung vom Theater gewachsen", so hätte man ihm einwenden können, daß er zwischen dem „Waldemar" und den „Journalisten" genau ebenso lange pausiert habe, und daß damals die Zunahme der technischen Sicherheit trotzdem größer gewesen sei als hier die Einbuße. Nein, dieser kleine Zopf war dem ganzen Geschlecht gewachsen. Der „Gelehrte" und Oldendorf,

Saalfeld und Bolz hatten ihre Aristokratinnen längst glücklich heimgeführt und mochten als gesetzte Herren mit leidenschaftslosem Anteil sich erzählen lassen, wie der plebejische Römerjüngling um die Patrizierstochter ringt — ein Märchen aus alten Zeiten.

Den „Fabiern" aber und der durch sie bedingten Vertiefung des Dichters in die Gesetze des tragischen Stils verdanken wir die interessante Schrift von der „Technik des Dramas". Nicht selten bietet sich das merkwürdige Phänomen, daß ein Künstler über die seiner Natur und seinem Schaffen ferner liegenden Kunstgattungen mit schärferer theoretischer Einsicht sich auszusprechen vermag als über diejenigen, die er selbst mit Meisterschaft ausübt. Denn bei den letzteren hat stets die Unbewußtheit das beste getan. Freytags Buch gewährt überall die feinsten Aufschlüsse über das Wesen der Tragödie; es lehrt, wie man ein tragischer Dichter werden kann, vorausgesetzt, daß man es von Geburt schon ist; aber wie man der Dichter eines wahrhaft modernen Lustspiels wird, verschweigt es, und vielleicht wäre der Theoretiker in Verlegenheit gewesen, auf diese Frage eine ähnlich schlagende und erschöpfende Antwort zu finden, wie der Praktiker sie in den „Journalisten" gegeben hat. Aber auch wenn es ihm möglich gewesen wäre, aus dem glücklichen Einzelfalle allgemeingiltige Handwerksregeln zu folgern, er hätte es wohl verschmäht. Denn ohne daß er über die Gründe sich volle Rechenschaft ablegte, stand ihm doch die Tatsache fest, daß die höchste Gattung der Komödie auf der modernen Bühne zunächst kaum möglich sei, und sein Hinweis auf die Zukunft klingt nicht eben tröstlich: „Wenn erst Schwäche

der Fürsten, politische Spießbürgerei des Städters, Hochmut des Junkertums, die zahlreichen sozialen Verbildungen unserer Zeit ihre heitere und stilvolle Verwendung in der Kunst gefunden haben, dann wird es auch eine ausgebildete Technik des Lustspiels geben." Mit anderen Worten: wir können noch recht lange darauf warten.

Das Menschenalter, das seit dem Erscheinen der „Technik des Dramas" verflossen ist, hat auf dramatischem Gebiet für Inhalt und Form entscheidende Umwälzungen gebracht; es hat die Tragödie hohen Stils in den Hintergrund gedrängt, und die Versuche, künstlerisches Neuland zu erobern, mußten vor allem die Notwendigkeit neuer technischer Hilfsmittel fühlbar machen. Dennoch glaube ich, daß auch heute noch kein angehender Dramatiker das Buch ohne wesentlichen Nutzen lesen wird, und besonders für solche wäre es empfehlenswert, die dem törichten und eitlen Wahn verfallen sind, man könne die Kunst beliebig von vorn anfangen. Selbst das größte Genie dürfte auf keinem Gebiete menschlicher Betätigung den Schatz von Erfahrungen ungestraft übersehen, den unzählige Generationen mühevoll erarbeitet haben; ja sogar die Titanen mußten, als sie den Himmel stürmen wollten, erst den Ossa auf den Pelion setzen. Und gerade Gustav Freytag sollte darin den jungen Heißspornen zum Vorbild dienen: ein Mann, der es sich sauer werden ließ, auf die Höhe seines Talentes zu steigen und, dort angelangt, zugleich auf der Höhe der Bildung seines Volkes stand.

Solche Männer täten uns not; denn an Talenten fehlt es nicht. — —

Es ist einer der am nachdrücklichsten betonten Lehrsätze der Freytagschen Technik, „daß Spannung des Hörers nicht durch die Charaktere hervorgebracht wird, wie interessant diese sein mögen, sondern nur durch das Gefüge der Handlung“. An anderer Stelle hat er freilich diesen Satz eingeschränkt oder richtiger vor Mißdeutungen geschützt, indem er sagt, wo die Fähigkeit zu charakterisieren gering sei, könne vielleicht ein bühnengerechtes, nie aber ein bedeutendes Werk geschaffen werden. An solchen nur bühnengerechten Werken hat das deutsche Theater lange Zeit gekrankt, und die Reaktion des Naturalismus gegen die flache Äußerlichkeit der sogenannten spannenden Handlung war daher durchaus berechtigt. Aber man verfiel, wie das zu geschehen pflegt, sogleich ins Extrem; naturalistische Doktrinäre verkündeten mit Emphase, die Handlung sei überhaupt gänzlich Nebensache, und suchten das Drama zur analytischen Charakterstudie herabzudrücken. Man braucht nicht erst darauf aufmerksam zu machen, daß Drama auf deutsch Handlung heißt, um das Absurde dieser Doktrin zu enthüllen, von der übrigens die schaffenden Naturalisten im Gegensatz zu den kritischen sich mehr und mehr loslösen. Auch hierin könnte ihnen Freytag vorbildlich sein; denn daß Handlung und Charakteristik zwei völlig gleichberechtigte Faktoren sind, von denen keiner auf Kosten des anderen ohne empfindlichen Abbruch des Ganzen vernachlässigt werden darf, das läßt sich an den „Journalisten“ wie an einem Musterschema begreifen.

Aber man tut der jüngsten dramatischen Generation wahrlich Unrecht, wenn man sie nur als ein Häuflein

verirrter und verbohrter Naturalisten auffaßt und sie von einem rein ästhetischen Standpunkt aus beurteilt beziehungsweise verurteilt. Diese oberflächliche und pharisäische Anschauung hat Freytag selbst nicht geteilt. Dem neuen Stil, nach dem sie noch tastend und manchmal mit recht herzhaften Fehlgriffen suchen, entspricht auch ein neuer Inhalt. An Stelle des ausgelebten politischen Gedankens ist der soziale Gedanke getreten; er wird das nächste Jahrhundert und infolgedessen auch die Kunst des nächsten Jahrhunderts beherrschen. Kein moderner Mensch, der diesen Namen verdient, kann sich ihm mehr entziehen; er erfüllt uns alle, ob in den klaren Vorstellungen der Verstandeswelt oder in den dunklen Tiefen des Gemütslebens. Ihn abwehren, heißt die Augen am hellen Tag verschließen; ihn der Kunst verbieten, heißt ihr verbieten, das Kind ihrer Zeit zu sein. Aber noch lange, lange wird es währen, und noch manch bitterer Kampf wird leider vorhergehen müssen, bevor ein sozialer Bolz durch seinen unbefangenen Frohsinn offenbaren kann, daß wieder Friede, Versöhnung und Verständigung eingezogen sind in die aufgewühlten Herzen. Bis dahin werden die „Journalisten" ihren ebenbürtigen Nachfolger entbehren. Sollte er aber früher ans Licht treten, als wir zur Stunde hoffen, so wäre das nicht nur ein künstlerischer Sieg, sondern zugleich das Genesungsfest der modernen Gesellschaft.

Die Kunst des Übersetzers

Den Mangel an theoretischer Kunstbetrachtung haben wir in Deutschland nicht zu beklagen; eher das Gegenteil. Umso verwunderlicher, daß man den Lebensbedingungen einer Kunst, die seit alters gerade bei uns eine besonders ausgebreitete Pflege genießt und besonders tiefgehende Wirkungen zeitigt, bisher noch so wenig Aufmerksamkeit geschenkt hat. Denn daß die Übertragung von Dichterwerken in eine andere Sprache eine Kunst ist, darüber herrscht unter literarisch Gebildeten keine Meinungsverschiedenheit. Aber viele von ihnen scheinen sich niemals klar gemacht zu haben, daß diese Kunst wie jede andere bestimmten Gesetzen gehorcht und zu ihrer Ausübung bestimmte Fähigkeiten beansprucht.

Die Idee einer Weltliteratur, die bekanntlich zu den Lieblingsvorstellungen des alten Goethe gehörte, ist nirgends der Verwirklichung so nahe gekommen wie in seinem Vaterlande. Vor den Angehörigen jeder anderen Nationalität hat der Deutsche den Vorzug, die literarischen Schätze aller Zeiten und Völker ohne vielfältige Sprachstudien sich aneignen zu können. Unter den ausländischen Dichtern der Vergangenheit gibt es wohl kaum noch einen einzigen halbwegs namhaften, der uns nicht in einer oder mehreren Übersetzungen vorläge;

und nun gar die schriftstellerische Ernte der Gegenwart wird, sobald sie an ihrer Ursprungsstätte schnittreif geworden, von allen Richtungen der Windrose mit nicht zu überbietendem Eifer in unsere Scheuern gefahren.

Zwei oft erwähnte Umstände verschaffen uns auf diesem Gebiete die unbestrittene Suprematie. Erstens die wundersame Bildsamkeit und Schmiegsamkeit der deutschen Sprache, die wie keine andere die verschiedensten Stile, die verschiedensten Versmaße nachzuahmen vermag, die wie ein geschmeidiger Frauenkörper jede Maske und jedes Kostüm mit Anmut zu tragen versteht, ohne den Reiz ihrer Eigenart einzubüßen. Sodann der geistige Kosmopolitismus der Deutschen, der bis an die äußersten Grenzen der Kulturwelt alle neuen Erscheinungen mit stets reger, oft leidenschaftlicher Teilnahme verfolgt und im Gegensatz zu der nationalen Abgeschlossenheit der Franzosen sich hie und da bis zu ausgesprochener Vorliebe für das Fremde steigert.

Wenn es schwer möglich ist, zwischen löblicher Universalität und bedenklicher Ausländerei eine scharfe Grenzlinie zu ziehen, so wäre es erst recht vergebliche Mühe, der Übersetzertätigkeit nach kritischen Gesichtspunkten einen Riegel vorzuschieben. Das sehr beherzigenswerte Verlangen, es möge nur Gutes übersetzt werden, wird so lange ein frommer Wunsch bleiben, als auch dem literarischen Markt Angebot und Nachfrage sein Gepräge aufnötigen und als das Urteil, was im Reiche des Geschmacks gut oder schlecht ist, mancherlei Revisionen durchmacht, bis es bei einer späten Nachwelt an die letzte Instanz gelangt. Aber eine andere Forderung wird unbedingt erhoben werden dürfen, nämlich daß nur

gut übersetzt wird. Denn hier zwischen dem Guten und Schlechten eine allgemein gültige Unterscheidung zu treffen, bietet erheblich geringere Schwierigkeit.

Man sollte nun glauben, daß eine Kunst, nachdem sie in anerkannten Meisterwerken den höchsten Grad ihrer Entwicklung erreicht hat, nicht mehr ungestraft unter ein gewisses mittleres Niveau hinabsinken könne. Die deutsche Übersetzungskunst aber wurde durch nie genug zu preisende klassische Vorbilder nicht vor dem traurigen Schicksal bewahrt, in unberufenen Händen der schrecklichsten Verwilderung anheimzufallen. In demselben Deutschland, in dem ein Schlegel das beispiellose Wunder vollbracht hat, die nationale Literatur um einen großen deutschen Dichter namens Shakespeare zu bereichern, sind die durchschnittlichen Leistungen seiner Nachfolger bis zu einem geradezu beschämenden Tiefstand hinabgeglitten. Ganz davon abgesehen, daß zahllose Übersetzer nicht einmal dem Wortsinn des Originals, geschweige denn seinem Geist Genüge tun, sie erweisen sich auch als elende Stümper auf ihrem eigentlichsten Instrument: der deutschen Sprache. Es wäre eine Aufgabe für sich, aus vielgelesenen Büchern und oftgespielten Stücken eine Blütenlese von dem Kauderwelsch solcher Interpreten, von ihren haarsträubenden Versündigungen gegen Grammatik und Stilistik zusammenzustellen. Man braucht nur in verbreitete Kollektionen ausländischer Literatur einen Blick zu werfen, um sich erstaunt zu fragen, ob diese Leute sich zu Vermittlern zwischen zwei Sprachen nur deshalb auserkoren wähnen, weil sie weder die eine noch die andere verstehen. Und man fragt sich weiter, ob unserem

Publikum denn jedes Sprachgefühl so gänzlich abhanden gekommen ist, daß es dieses sogenannte Übersetzerdeutsch im Buch und auf der Bühne geduldig über sich ergehen läßt, ja sogar durch kräftigen Konsum ihm Vorschub leistet. Man fragt sich, ob es erlaubt ist, einem fremden Geistesfürsten sein legitimes Gewand auszuziehen, um ihn in armselige, geflickte Lumpen zu hüllen; ob der erste beste Stotterer sich erdreisten darf, uns vormachen zu wollen, wie ein Redegewaltiger zu seinem Volke spricht.

Auf keinem anderen Kunstgebiete kann die Pfuscherei so viel Unheil anrichten wie hier. Denn während sonst das völlig Minderwertige zumeist schon durch die Nichtbeachtung unschädlich gemacht wird, hier schreitet es unter der leuchtenden Ägide eines angesehenen oder gar gefeierten Namens einher. Der Übersetzer verschwindet bescheiden im Glanze des Autors, um desto unverschämter diesen Glanz durch seine Unfähigkeit beeinträchtigen zu dürfen. Die allgemeine Neugier, einen berühmten Schriftsteller, ein erfolgreiches Werk kennen zu lernen, läßt die klägliche Verstümmelung übersehen, in der dieser Schriftsteller, dieses Werk uns vorgesetzt wird. Das Zerrbild wird ohne weiteres mit dem Urbild identifiziert. Je höher der so mißhandelte Künstler steht, desto größer auch der Schaden, der nicht nur ihm selbst, sondern der ganzen Kunst zugefügt wird. Denn für diese kann nichts verderblicher sein als die Abstumpfung des Feingefühls der Genießenden. Und wird der Sinn für Stil und Form nicht zuletzt auch der einheimischen Produktion gegenüber versagen müssen, wenn der Leser und Hörer ihn vor den Werken der

besten zeitgenössischen Ausländer grundsätzlich auszuschalten sich gewöhnt?

Niemals hätte es so weit kommen können, wäre nicht infolge der Massenwirtschaft die künstlerische Natur der Übersetzertätigkeit in Vergessenheit geraten — und zwar nicht nur beim Publikum, sondern auch bei den Übersetzern selbst und noch mehr bei deren Auftraggebern. Daß nicht jeder malen, nicht jeder dichten kann, steht einigermaßen fest. Aber übersetzen, wer kann das nicht? Wer glaubt das nicht zu können? Wozu hat man sich auf der Schule mit Exerzitien geplagt? Wozu eine fremde Sprache so weit erlernt, daß man mit zeitweiliger Nachhilfe des Lexikons ein in ihr geschriebenes Buch zu entziffern vermag? La table heißt der Tisch; nun also! Man braucht nur immer statt des fremden Wortes das deutsche zu setzen, und die Sache ist erledigt! Nichts einfacher als das. Jeder Realschüler, jede höhere Tochter läßt sich dazu verwenden. Der Verleger, der das Originalwerk erwarb, hat die Auswahl. Nicht einmal über die Straße muß er gehen. Gehört das nicht zum Ressort des jungen Mannes, den er für die Korrespondenz engagiert hat? Selbstverständlich! Wer einen französischen, einen englischen Geschäftsbrief schreiben kann, warum soll der nicht auch einen französischen, einen englischen Roman verdeutschen können?

Um dieser landläufigen Anschauung den Boden zu entziehen, will ich versuchen, die Einsicht in das Wesen der Übersetzungskunst durch einige — zum Teil aus eigener Praxis geschöpfte — Betrachtungen zu fördern. Sie beschränken sich naturgemäß auf die Übertragung

von dichterischen Werken. Zwar kann auch ein wissenschaftliches Buch, sofern es in Komposition und Darstellung sich der Kunstform nähert, von seinem Übersetzer künstlerische Qualitäten verlangen; aber dann fällt es eben unter die allgemeinen Regeln, denen ich nachgehen will.

Die Übersetzungskunst nimmt schon dadurch eine Ausnahmestellung ein, daß sie weder den produktiven noch den reproduktiven Künsten beigezählt werden kann, sondern zwischen beiden etwa die Mitte hält. Sie ist keine rein produktive Kunst; denn sie folgt nicht frei der eigenen Eingebung; sie unternimmt, bereits Geschaffenes nachzuschaffen. Aber sie ist auch keine reproduktive Kunst; denn sie muß das nachzuschaffende Werk nicht nur versinnlichen, sondern umformen. Der reproduktive Künstler, also der Rezitator, der Schauspieler, der Sänger, der Instrumentalist, ist gleichsam nur das gehorsame Schallrohr des Dichters oder Komponisten, den er uns verlebendigt. Legt er in die Wiedergabe auch noch so viel von seiner eigenen fesselnden oder bedeutenden Persönlichkeit, so bleibt doch jedes Wort, jeder Ton ihm vorgeschrieben. Er hat das Gebilde eines anderen zu möglichst vollkommener Wirkung zu bringen, aber nicht, wie der Übersetzer, ein Äquivalent dafür zu suchen. Schon ein wenig näher steht dem letzteren der Kopist, der ein Bild reproduziert; denn er muß das Bild nicht nur veranschaulichen, sondern, abgesehen von der Erfindung, neu herstellen, muß die ganze technische Arbeit, die der Maler geleistet hat, noch einmal leisten. Doch auch von ihm entfernt sich der Übersetzer nach der produktiven Seite hin, indem er das

originale Kunstwerk nicht nur in einem neuen Exemplar, sondern auch in einem neuen, von Grund aus andersartigen Material wiedererstehen läßt.

Aus diesen Begriffsbestimmungen erhellt zur Genüge, daß der Übersetzer sich einer seltsam verwickelten Aufgabe gegenüber sieht, für die in keiner reproduktiven und in keiner produktiven Kunst eine Analogie zu finden ist. Farben und Töne sprechen ja eine allgemeinverständliche Sprache; nur die Wortkunst wird durch ihr Ausdrucksmittel von nationalen Grenzen eingezäunt. Dieses Ausdrucksmittel soll der Übersetzer mit einem anderen vertauschen, das noch dazu mit dem ursprünglichen sich ebensowenig jemals völlig decken kann, wie zwei nationale Kulturen sich decken. Denn da die Sprachen nicht auf mechanischem, sondern auf historischem Wege entstanden sind, so enthält jede von ihnen den Niederschlag einer tausendjährigen nationalen Entwicklung; ihre einzelnen Wörter spiegeln die Begriffe und Empfindungen, die dem Volke, das sie spricht, durch seinen besonderen Charakter und seine besondere Geschichte aufgedrängt worden sind. Schon die Bezeichnungen konkreter Gegenstände werden bei verschiedenen Völkern verschiedene Gefühlswerte auslösen. Es ist nicht dasselbe, ob ein Nordländer oder ein Südländer von der Sonne, vom Winter, vom Walde, vom Meere redet. Bei den Abstrakten aber waltet fast durchgängig eine Inkongruenz, die von leiser Abweichung bis zu gänzlicher Begriffsverschiedenheit sich steigern kann; ja, es gibt sogar Ausdrücke, die schlechtweg unübersetzbar sind, weil die ihnen zu Grunde liegende Anschauung oder Stimmung dem jenseitigen Volke überhaupt fehlt. So

zum Beispiel sind Häuslichkeit, Gemütlichkeit, Heimat Wörter, die sich in keiner romanischen Sprache adäquat wiedergeben lassen. Und die zahlreichen Fremdworte, mit denen jede Sprache sich behelfen muß, was bedeuten sie anders als ebensoviele Zugeständnisse, daß ein treffender Ersatz mangelt? Würde der oft so leidenschaftlich auftretende Purismus mit ihrer Bekämpfung so geringen Erfolg haben, wenn er im stande wäre, jedesmal ein auch nur halbwegs entsprechendes heimisches Wort dafür zu liefern?

Der Übersetzer steht also ungefähr vor der Quadratur des Zirkels. Denn er soll einen gegebenen Inhalt in eine andere Form bringen, in der dieser niemals ohne Rest aufgeht. Obendrein ist jedes Wort an sich vieldeutig; seinen jeweiligen Sinn entscheidet seine Stellung im Satz, die Beziehung dieses Satzes zu anderen Sätzen, schließlich der Zusammenhang des Ganzen. Es gibt Übersetzungen, bei denen alle einzelnen Wörter lexikographisch richtig wiedergegeben und doch sämtliche Gedanken des Originals bis zur Unkenntlichkeit verwischt sind. Und nun erwäge man, daß die Sprache eines Dichterwerkes nicht wie die Sprache des täglichen Lebens nur Verständigungsmittel, sondern der sinnliche Stoff einer Kunst ist; daß sie nicht nur denkt, sondern darstellt, nicht nur redet, sondern gestaltet.

Lassen wir zunächst die metrische Form, die ja natürlich noch weitergehende Ansprüche erhebt und eine eigene Betrachtung erfordert, ganz aus dem Spiel, und beschränken wir uns auf die Prosadichtung. Ihr hauptsächliches Ziel ist, Menschen zu schaffen, indem sie entweder von ihnen spricht in erzählender Schilderung

oder sie selber sprechen läßt im Dialog. Die epische Kunst wechselt mit diesen Methoden ab, die dramatische kennt nur die zweite. Aber bei beiden hat das Wort genau dieselbe Bedeutung wie der Pinselstrich des Malers; es fügt einen Zug zu dem Bilde, das schon in aller Schärfe und Lebendigkeit vor dem inneren Auge steht; es darf von diesem Bilde nicht um Haaresbreite abweichen, ohne in die Widerspiegelung einen empfindlichen Fehler zu tragen. Der Dichter charakterisiert durch das Wort; deshalb muß das Wort charakteristisch sein, von allen etwa in Betracht kommenden Worten das am meisten charakteristische. Mit nie ermüdender Anspannung und Ausdauer muß er also von Fall zu Fall nach diesem Worte suchen; und er wird es nur finden, wenn er im gleichen Moment mit der gleichen Klarheit ebenso die darzustellende Gestalt wie alle Möglichkeiten der Sprache überblickt. Diesen Teil der dichterischen Arbeit hat der Übersetzer von Grund aus neu zu leisten; ja, für ihn ergibt sich noch die besondere Schwierigkeit, daß er das Phantasiebild nicht wie der Dichter aus erster Hand besitzt, sondern aus dem vollendeten Werk erst rekonstruieren muß, bevor er die nachzeichnende Charakterisierung in den Worten einer anderen Sprache wagen darf. Steht nicht auch ihm bei der Wahl jedes einzelnen Wortes die ganze Gestalt lebendig vor der Seele, so wird er nur eine plumpe Karikatur zu Tage fördern, in der alle feineren Züge des Porträts verdorben sind.

Nun erschöpft sich aber das Wesen einer Dichtung nicht in ihren einzelnen Gestalten. Um diese herum webt eine bestimmte Luft, fließt ein bestimmtes Licht.

Sie heben sich in komplementierenden oder kontrastierenden Farben von einem Hintergrund ab; sie stehen zu einander in gewissen wohlerwogenen Proportionen. Aus der unendlichen Fülle der Erscheinungen hat der Dichter gerade sie auserlesen; aus den zahllosen denkbaren Betätigungen ihrer Eigenart gerade die von ihm geschilderten Handlungen bevorzugt, in der künstlerischen Absicht, sein Stückchen Welt so zu begrenzen und abzurunden, daß es nicht wie ein zufälliges Fragment des gesamten Daseins, sondern wie ein selbständiger kleiner Kosmos erscheint. Die geheimnisvolle Wirkung, die er durch das Gelingen dieser Absicht hervorruft, nennen wir den Geist einer Dichtung oder ihre Idee oder ihre Stimmung. Zumal die überaus mannigfaltigen Stimmungsmittel, die dem Dichter zu Gebote stehen — wer könnte sie definieren oder lehren? Oft liegt es nur an einer Wortstellung; man verschiebe um ein weniges den Platz eines Adverbs, und der Zauber ist verflogen. Der Übersetzer, dem für solche Imponderabilien die Empfänglichkeit, das instinktive Erfassen mangelt, wird scheitern. Er wird uns statt einer lebenden Blume eine gemachte vorrücken, ohne Tau und ohne Duft.

Seine größte Aufgabe ist aber damit noch immer nicht genannt. Denn hinter allen objektiven Werten der poetischen Schöpfung steht der subjektive Wert einer schöpferischen Individualität. Je mächtiger der persönliche Hauch, mit dem sie alle ihre Kreaturen durchströmt, desto höher der Rang des Werkes. Dieses Persönlichkeitselement, das jeder echten Dichtung den Lebensodem einflößt, nennen wir Stil. Le style c'est l'homme. Der Übersetzer aber soll in einer fremden Sprache ver-

suchen, was in der eigenen so gut wie unmöglich ist: er soll den Stil eines anderen nachahmen.

Wenn dieses Kunststück dennoch hier und da unter günstigen Umständen glückt, so läßt sich das nur auf eine Weise erklären. Der Übersetzer muß selbst ein Dichter sein, und zwar ein Dichter, der sich zu dem fremden Autor genau so verhält, wie dieser zu seinen Gestalten. Das heißt, der fremde Autor muß in aller seiner individuellen Bestimmtheit ihm so ins eigene Fleisch und Blut übergegangen sein, daß er ihn künstlerisch wieder zu erzeugen vermag. Andererseits aber darf der Übersetzer nicht nur Dichter sein. Denn die Gestalt des fremden Autors ist ja nicht ein Phantasiegebilde, an dem er nach Willkür modeln darf; sondern sie ist eine starre Wirklichkeit, in die er sich hineinfinden, der er sich hingeben muß. Um solcher Hingabe fähig zu werden, bedarf der Übersetzer einer gewissen Verwandtschaft mit dem Schauspieler. Wie dieser soll er seine Natur bewußt in einer anderen untertauchen lassen, wie dieser aus der eigenen Haut fahren und in die des vorzuführenden Charakters hineinschlüpfen. Schlegel konnte den Shakespeare so vollendet nur nachdichten, indem er ihn spielte, wie ein Hamletdarsteller den Hamlet spielt. Der Übersetzer nimmt also nicht nur zwischen dem produktiven und dem reproduktiven Künstler die Mitte ein; er muß auch die wichtigsten Anlagen beider in sich vereinigen. Kein Wunder daher, daß die allerersten schöpferischen Geister fast niemals gute Übersetzer sind; ihre Individualität ist von so außerordentlicher Stärke, daß sie sich ihrer nicht willkürlich zu Gunsten einer fremden entäußern können. Aber da überhaupt

kein Mensch in der Verleugnung der eigenen Natur mit Proteus zu wetteifern vermag, so sind auch dem spezifischen Übersetzertalent individuelle Schranken gezogen. Ebenso wie der Schauspieler, und sei er noch so genial, auf einen bestimmten Rollenkreis angewiesen bleibt, über den hinaus seine besten Gaben versagen, so kann der Übersetzer nur solchen Dichtern gerecht werden, die — um einen Handwerksausdruck des Theaters anzuwenden — ihm „liegen". Nie wird zum Beispiel einen Humoristen übertragen können, wer nicht selbst Humor besitzt. Das bewies Johann Heinrich Voß, der klassische Nachdichter Homers: sein deutscher Aristophanes ist ungenießbar. Sogar dem berufenen Übersetzer tut also in jedem einzelnen Falle die strengste Selbstprüfung not, wenn er sich vor verhängnisvollen Mißgriffen bewahren will; und mit der Umkehrung eines bekannten Sprichwortes muß er zu sich selber sprechen: Sage mir, wer du bist, und ich will dir sagen, mit wem du umgehen darfst.

Doch alle innerlichen Qualitäten — und nur von solchen war bisher die Rede — machen noch keinen Künstler, auch keinen Übersetzungskünstler. Wie die ausübende Gewalt zur gesetzgebenden, so gehört zu jeder Kunst die ihr entsprechende Technik, und die Unkenntnis oder die Vernachlässigung der technischen Seite ist das sicherste Symptom einer noch nicht entwickelten oder einer verfallenden Kunst. Was nun die Technik des Übersetzens betrifft, so trägt sie naturgemäß ein Doppelantlitz; denn sowohl der Sprache, aus der übersetzt wird, als auch der Sprache, in die übersetzt wird, kehrt sie ihre aufmerksamen Blicke zu. Inwieweit muß also

der Übersetzer beide Sprachen beherrschen? Und auf welcher von beiden liegt für ihn das Hauptgewicht? Hier begegnen wir einer sehr verbreiteten irrigen Ansicht, ohne die schwerlich jene zuvor gekennzeichnete Verwahrlosung so verheerend hätte um sich greifen können, und die man deshalb nicht nachdrücklich genug bekämpfen kann. Es wird nämlich allgemein angenommen, das wesentlichste Erfordernis für den Übersetzer sei die Kenntnis der fremden Sprache; aber diese Annahme fehlt weit vom Ziel. Wie oft haben Leute, die mir betreffs meiner Übertragungen aus dem Französischen eine Artigkeit sagen wollten, dies mit den Worten getan: „Sie müssen doch ausgezeichnet Französisch können." Und jedesmal mußte ich ihnen die Beichte ablegen, daß meine Kenntnis des Französischen nicht das Mittelmaß überragt. Wenn darauf gewöhnlich meine nachsichtigen Gönner mit der Frage fortfuhren: „Aber wie können Sie dann so übersetzen?" so erwiderte ich: „Vielleicht, weil ich einigermaßen Deutsch kann." Man verstehe mich recht! Nie und nimmer wird der Übersetzer seine Arbeit beginnen dürfen, bevor der Wortsinn des Originals ihm nicht die geringste Unklarheit mehr bietet, und auch für den kleinsten Schnitzer, der ihm infolge unrichtiger Auslegung einer Vokabel, einer sprichwörtlichen Wendung, einer grammatikalischen oder stilistischen Eigentümlichkeit unterläuft, gibt es für ihn keine Entschuldigung. Aber man erwäge doch, daß diese elementare Vorarbeit des buchstäblichen Entzifferns, deren Bewältigung schon beim Sprachunterricht dem gut präparierten Schüler zugemutet werden darf, lediglich eine Sache des Fleißes ist; daß hier erlaubte und bequeme

Hilfsmittel zu Gebote stehen. Selbst bei Dichtern, die unsere Muttersprache schreiben, stoßen wir hier und da auf Worte, Namen, Ausdrücke, die uns nicht ohne weiteres geläufig sind; und das Gleiche, was wir in diesem Falle zu tun pflegen, ist uns auch einem fremdsprachigen Text gegenüber unverwehrt: wir schlagen nach, oder wir erkundigen uns an kompetenter Stelle. Wir bitten jemand um Auskunft, der die betreffende Sprache gründlicher meistert als wir; also wenn irgend möglich, einen Landsmann des Autors, oder am allerbesten, falls der Autor noch unter den Lebenden weilt, diesen selbst. Ich bestreite nicht, daß solche Erkundigungen oft recht viel Mühe verursachen können, zumal wenn der Übersetzer von der Pflicht äußerster Gewissenhaftigkeit durchdrungen ist. Deshalb wird ihm die völlige Beherrschung des fremden Idioms sehr nützlich sein, wird ihm sein Amt wesentlich erleichtern; daß sie ihm aber unentbehrlich, ja, als integrierender Bestandteil dieses Amtes zu betrachten sei, ist eine falsche Meinung, und diese konnte nur entstehen, weil man zwei grundverschiedene Tätigkeiten miteinander verwechselte oder vermengte: das Übersetzen und das Dolmetschen. Wer den Wortsinn eines Textes ohne Rücksicht auf die Form mit unfreier Genauigkeit aus einer Sprache in die andere überträgt, der ist noch kein Übersetzer, sondern nur ein Dolmetsch. Er verrichtet auf niederer Stufe eine halb und halb mechanische, auf höherer eine wissenschaftliche Arbeit, niemals aber eine künstlerische. Die Arbeit des Übersetzers dagegen beginnt erst da, wo die des Dolmetsch aufhört. Sind beide in einer Person verbunden, umso besser; aber es ist auch sehr wohl denkbar, daß sie zwei

verschiedene Personen sind, daß der Übersetzer das Dolmetschen von einer Hilfskraft sich abnehmen oder wenigstens vereinfachen läßt. Und darum ist es ferner denkbar — so paradox das vielen klingen mag — daß ein tüchtiger Übersetzer, wenn er über die geeignete, zuverlässige Hilfskraft verfügt, aus einer Sprache übersetzen kann, von der er nicht ein einziges Wort versteht. Tatsächlich sind auf diesem Wege schon sehr achtbare Nachdichtungen zu stande gekommen. Bekanntlich hat Schiller die „Iphigenie in Aulis" des Euripides und Szenen aus den „Phönizierinnen" desselben Dichters verdeutscht, obwohl er des Griechischen so gut wie gar nicht mächtig war. Als Hilfskräfte dienten ihm lateinische und französische Versionen; und wenn seine Übersetzungen auch nicht einwandfrei sind, künstlerisch sind sie ganz gewiß. Wer wird sie in ihrer Kongenialität mit dem Geiste des Originals, in ihrem sprachlichen Glanz und Reichtum nicht ohne Besinnen den gänzlich leblosen und darum gänzlich wertlosen Übertragungen mancher wackeren Philologen vorziehen, die sehr viel besser Griechisch konnten als Schiller, aber lange nicht so gut Deutsch?

Nach alledem kann füglich kein Zweifel mehr obwalten, worauf es beim Übersetzen hauptsächlich ankommt. Nicht auf die Beherrschung der fremden, sondern auf die Beherrschung der eigenen Sprache. Bei der fremden kann dem Übersetzer das Wissen anderer zu Hilfe kommen; bei der eigenen ist er ausschließlich auf sein persönliches Können angewiesen. Sie allein ist der Stoff, an dessen Formung er seine Kunst zu bewähren hat. Nur als einen weiteren Beleg für diese Behauptung führe ich die Tatsache an, daß ein und

dieselbe Person zwar aus mehreren Sprachen, aber keineswegs in mehrere Sprachen künstlerisch übersetzen kann. Den Umfang des Sprachbesitzes und die Feinheit des Sprachgefühls, die zu jeder Nachdichtung unerläßlich sind, kann auch der Begabteste nur in der Muttersprache erreichen. Welch seltsamen Verkennungen jedoch sogar diese scheinbar so plausible Wahrheit unterliegt, wurde mir eines Tages durch den Brief eines hochgestellten und hochgebildeten Mannes bezeugt, der mich um die Gefälligkeit bat, für eine offizielle Publikation einen deutschen Spruch in französische Verse zu bringen. Er tat das mit der schmeichelhaften Motivierung, da ich so geschickt aus französischen Versen deutsche zu machen wisse, so könne ich das doch jedenfalls ebenso gut auch umgekehrt. Als ob eine derart vollkommene Doppelsprachigkeit, wie sie hier als selbstverständlich vorausgesetzt wurde, nicht zu den seltensten Ausnahmeerscheinungen gehörte! Nicht einmal polyglotte Erziehung von Kindheit an, nicht einmal langjähriger Aufenthalt im Auslande verbürgen sie. Es mag wohl zuweilen vorkommen, daß jemand in zwei Sprachen sich mit gleicher Fertigkeit mündlich und schriftlich auszudrücken weiß; aber bis zum zweisprachigen Dichten — noch obendrein in metrischer Form — ist dann immer noch ein weiter Schritt. Nur äußerst selten gelingt es einmal einem Tausendkünstler, seine Verse in mehr als einer Sprache zu schmieden oder in eine fremde zu übertragen. Auch Heinrich Heine hat dies kühne Wagnis unterlassen, obwohl er fast ein Menschenalter in Frankreich zugebracht; sogar zur Übersetzung seiner Prosaschriften konnte er den Rat und Beistand eines geborenen

Franzosen nicht entbehren. Andererseits wurde Chamisso, der in Frankreich das Licht der Welt erblickt und erst als Knabe Deutsch gelernt hatte, nur deshalb zum deutschen Dichter, weil er seine Muttersprache bis zu einem gewissen Grade vergaß.

Ich wiederhole: das Instrument, das der deutsche Übersetzer mit möglichster technischer Vollendung zu meistern hat, ist einzig und allein die deutsche Sprache. Sprachtechnik aber will geübt und erlernt sein; sie ist kein Allgemeingut der Bildung; sie wird auch der Begabung nicht in den Schoß geschüttet. Was Goethe vom Leben sagt: „Ein jeder lebt's, nicht vielen ist's bekannt," das läßt sich auch auf die Muttersprache anwenden. Ein jeder spricht sie, nicht vielen ist sie bekannt. Unsere durchschnittsmäßige Übersetzungsmarktware liefert den betrüblichen Beleg dafür. Zum mindesten sollte man doch den Befähigungsnachweis verlangen, daß jemand im stande ist, seine eigenen Gedanken und Empfindungen tadellos auszudrücken, bevor man ihm gestattet, die eines anderen wiederzugeben; noch dazu eines anderen, der auf diesem Gebiet ein Virtuos oder gar ein Meister ist. Kurzum, der Übersetzer mag dem Dichter in allen sonstigen Gaben nachstehen; sprachtechnisch aber muß er ihm ebenbürtig sein. Der Dolmetsch tut genug, wenn er sich fragt: Wie heißt das auf Deutsch? Der Übersetzer aber muß sich fragen: Wie würde der Dichter das ausgedrückt haben, wenn er ein Deutscher wäre? Und nur die freie Verfügung über alle Sprachmittel kann ihm von Fall zu Fall die rechte Antwort lehren. Mit der gleichen Sorgfalt und Gewandtheit wie der Autor muß er die Pointen

schleifen; er muß für jede sprichwörtliche, jede volkstümliche Wendung, für jede uns unverständliche Anspielung das heimische Äquivalent ausfindig machen; er muß unter völlig verschobenen Bedingungen das Wortspiel nachbilden, den Wohllaut nachahmen. Aller Übersetzungskunst voran sollte daher die prinzipielle Vorschrift stehen, daß man die Form, in der man sich abhängig zu bewegen hat, zunächst unabhängig beherrsche. Nur wer selbständig deutsche Prosa schreiben kann, dürfte ein fremdes Prosawerk übersetzen; nur wer selbständig deutsche Verse machen kann, eine Versdichtung.

Hier wären wir also bei der metrischen Poesie angelangt, und es braucht wohl kaum hervorgehoben zu werden, daß sie vom Übersetzer noch spezielle, in ihrer Sonderart begründete Eigenschaften fordert. Eine achtbare Fertigkeit im Prosastil läßt sich von jedem bei geeigneter Vorbildung durch Ausdauer erwerben; die Gabe des metrischen Ausdrucks ist nicht erlernbar. Denn Vers und Reim enthalten ein musikalisches Element; die uralte Verwandtschaft zwischen Dichtung und Musik, die ja anfänglich eine gemeinsame Kunst waren, besteht in ihnen fort. Ebenso aber wie musikalische Veranlagung im engeren Sinn ist das Gefühl für den Rhythmus und die Melodik der Sprache angeboren; ebenso wie jene äußert es sich zumeist schon in sehr frühen Jahren, spontan und unbewußt. Wer daher, ohne von Haus aus sprachmusikalisch zu sein, sich abmüht, Verse zu drechseln, der wird dabei nicht weiter kommen, als ein Mensch ohne Gehör, der zu komponieren versucht. Dennoch werden Versübersetzungen immer wieder von Leuten in Angriff genommen, die jene unerläßliche

Naturgabe nicht besitzen, ja nicht einmal zu besitzen glauben. Sie denken sich offenbar, die holpernden und stolpernden Verse, die hilflosen Flickreime, die bei einer deutschen Originaldichtung ihnen selbst nicht genügen würden, seien für eine Übertragung ausreichend. Und dabei kommt ihnen wohl gar nicht zum Bewußtsein, wie unverantwortlich sie sich an dem fremden Vogel vergreifen, der von seinen Landsleuten nicht zuletzt wegen der Farbenpracht seines Gefieders bewundert wird, indem sie ihn zurichten wie einen gerupften Pfau.

Die metrische Form ist ja nicht nur ein äußerlicher Schmuck, den eine Dichtung unbeschadet ihrer übrigen Vorzüge beliebig abstreifen könnte. Nein, sie entspringt einer inneren Nötigung; der Dichter wählt sie nicht, sie wird ihm durch die Natur seines Werkes aufgezwungen. Sie bedeutet für ihn dasselbe, was die Tonart für den Komponisten bedeutet; sie ergibt sich ihm unwillkürlich aus dem Gefühlsgehalt, sobald seine Seele überhaupt anhebt zu klingen. Der Übersetzer, der dieses Klingen nicht richtig hört, nicht bis auf Halbtöne richtig wiedergibt, gleicht einem Klavierspieler, der fortwährend daneben greift, jedes feinere Ohr zerreißend.

Nun erhebt sich hier aber noch eine ganz neue Schwierigkeit. Dieselbe Inkongruenz, die wir zwischen den verschiedenen Sprachen feststellen mußten, waltet auch bei deren metrischen Formen. Auch diese decken sich keineswegs, weder in ihren Gesetzen noch in ihren Wirkungen. Eine Versform, die in der einen Sprache volkstümlich ist, kann in der anderen steif akademisch erscheinen; eine, die hier Lichter und Farben sprüht, wird dort nüchtern und trocken herauskommen; und

wieder eine, die dort in süßestem Wohllaut schwelgt, schallt hier wie eintöniges Geklapper. Der Übersetzer muß sich also jedesmal die Frage vorlegen, ob er seinem Dichter durch Beibehaltung oder durch Änderung der Originalform den größeren Gefallen erweist. Entscheidet er sich für die Beibehaltung, so erwächst ihm die Pflicht, den ganzen Reiz, den die betreffende Form in der fremden Sprache ausübt, ihr auch in der heimischen abzugewinnen. Das Deutsche bietet ihm hierzu, wie schon bemerkt, für einen außerordentlich weiten Kreis von Formen die günstigsten Handhaben. Aber keineswegs für alle. Sobald er befürchten muß, durch die Nachbildung einer fremden Form gleichzeitig dieser selbst wie dem Genius unserer Sprache Gewalt anzutun, dann tritt die schwere Aufgabe an ihn heran, diese Form durch eine möglichst entsprechende zu ersetzen. Welche das ist, darüber kann in jedem einzelnen Falle nur sein Takt, nur sein Instinkt entscheiden. Unter keinen Umständen aber darf sie dem Stil oder dem Kostüm des Originals widerstreben. So war zum Beispiel der Versuch, die Hexameter des Homer in romantische Ottave rime umzuschmelzen, verfehlt; dagegen hat es sich aufs glücklichste bewährt, als man den Trimeter des antiken Dramas, der im Deutschen durch seine ungelenke Feierlichkeit sowohl dem Sprecher wie dem Hörer beschwerlich fällt, durch unseren fünffüßigen Jambus ablöste. Denn nur beschränkte Pedanterie kann darauf bestehen, daß man einem lebendigen Dichterwerk die für uns tote Form erhalte, in der es zu einer anderen Zeit und bei einem anderen Volk ans Licht trat. Dort und damals hat ja diese Form gelebt; nur durch

eine lebende kann daher ihre vom Dichter beabsichtigte Wirkung gespiegelt werden.

Die eigentlichste Domäne des Verses ist die Lyrik. Die erzählende und die dramatische Kunst können auf die metrische Form verzichten und tun dies heutzutage bei der überwiegenden Zahl ihrer Hervorbringungen; das Lied wird ewig auf sie angewiesen sein. Wenn nun erfahrungsgemäß von allen Gattungen der Poesie die Lyrik dem Übersetzer die stärksten Hindernisse in den Weg rückt, so liegt das nicht nur daran, daß sie als die am meisten persönliche Kunst auch das vollkommenste Aufgehen in die fremde Persönlichkeit erheischt. Nein, hier treffen auch die Inkongruenz der Sprachen und die Inkongruenz der Formen derart zusammen, daß sie einander potenzieren. Ein gutes Gedicht ist gewissermaßen immer ein Glücksfall, eine günstige Begegnung von Gefühl und Wort. Das Gefühl ist so beschaffen, daß die Worte, in denen es sich Luft macht, rhythmische Bewegung, musikalischen Wert besitzen; die Worte sind so beschaffen, daß sie von Urbeginn für dieses Gefühl prädestiniert erscheinen. Solch ein Glücksfall kann sich unter den veränderten Bedingungen einer fremden Sprache unmöglich genau wiederholen. Jedes echte Lied wurde vom Genius der Sprache selbst gedichtet; der Poet hat ihm nur die Zunge gelöst, hat die unsichtbare Schrift der Natur plötzlich aufleuchten lassen wie ein Transparent. Darum ist jedes echte Lied im Grunde genommen unübersetzbar. „Füllest wieder Busch und Tal" oder „Über allen Wipfeln ist Ruh'" — das ist der unmittelbare Atem der deutschen Natur; das läßt sich ebensowenig übertragen, wie sich ein Buchen-

wald in einen Olivenwald verwandeln läßt. Wohl haben dichterische Sprachvirtuosen wie Freiligrath, Geibel, Heyse und Gildemeister der Übersetzungskunst mit siegreicher Kraft auch lyrisches Gebiet erobert; aber selbst ihren unübertrefflichen Arbeiten ist es nicht geglückt, den fremden Sängern das deutsche Bürgerrecht zu erwerben. Tatsächlich hat noch nie ein Lyriker über die Grenzen seiner Heimat hinaus Popularität erlangt. Um ihn zu verstehen, muß man „in seine Lande geh'n".

Noch eine sehr wichtige, allgemeine Frage bleibt zu erörtern: Inwieweit soll die Übersetzung treu sein? Wo endet ihre Gebundenheit und wo ihre Freiheit? So verschieden die Antworten auf diese Frage ausfallen mögen und so sehr man auch geneigt sein mag, hierin der Praxis einen weiten Spielraum zu gönnen, einiges Grundsätzliche wird sich doch darüber feststellen lassen. Die Gebundenheit bis zur gänzlichen Sklaverei auszudehnen, ziemt nur dem Dolmetsch; denn erst mit der freien Wahl zwischen allen Möglichkeiten beginnt ja des Übersetzers künstlerisches Geschäft. Sobald andererseits die Freiheit über ein billiges Maß hinausgeht, verläßt sie damit den Boden der Kunst, von der hier die Rede ist; es handelt sich dann nicht mehr um eine Übersetzung, sondern um eine Bearbeitung. Aber auch innerhalb der unverschiebbaren Schranken, die dem eigentlichen Übersetzer vorgezeichnet sind, stehen ihm je nach seinem Ziel zwei entgegengesetzte Bahnen offen. Sein Ziel kann nämlich entweder sein, eine fremde Welt für uns zu kolonisieren oder diese fremde Welt bei uns zu akklimatisieren; entweder uns in die Heimat des Dichters zu entrücken oder den Dichter an unserem Herde anzusiedeln.

In zahlreichen Fällen wird man sich schlechterdings für die erste Bahn entscheiden müssen, weil sie allein Erfolg verheißt. Überall da, wo das zu übertragende Werk einer zeitlich oder räumlich fernliegenden Kultur angehört, wo die in ihm dargestellten Zustände, Sitten, Anschauungen von den unserigen durch eine nicht überbrückbare Kluft getrennt sind, muß das ganze Bemühen des Übersetzers darauf hinsteuern, unsere Phantasie über Jahrhunderte oder Ozeane hinwegzutragen bis in den fernen Zaubergarten hinein, dessen märchenhafte Bilder und exotische Düfte uns berauschen sollen. Wie auf einer Reise vieles im Leben und Treiben eines fremden Volkes uns anmutet und fesselt, was uns daheim bei unseresgleichen unbegreiflich oder abgeschmackt vorkäme, so bleibt auch der fremdartige Horizont einer Dichtung für uns nur anziehend, solange wir uns seiner Fremdartigkeit bewußt sind. Doch als störend, verwirrend, abstoßend empfinden wir diese, wenn wir sie nicht mehr klar erkennen. Darum hüte sich der Übersetzer, sie zu verdunkeln, sie durch unzulängliche Anpassungsversuche aufheben zu wollen. Er weckt uns damit unsanft aus einer schönen Illusion; wir träumten, tausend Meilen weit zu sein, und entdecken plötzlich, daß nur das Traumbild tausend Meilen weit ist, wir aber an unserem Ofen sitzen. Diese Ernüchterung wird jedoch unvermeidlich eintreten, wenn der Übersetzer in der verkehrten Absicht, das ewig Ferne uns anzunähern, für ungewöhnliche Dinge allzu vertraute Bezeichnungen wählt, die Begriffe eines unter anderen Gesetzen stehenden Lebenskreises mit Worten unserer täglichen Umgangssprache ausdrückt. Die Kluft, die er damit zudecken will, wird im Gegen-

teil so nur verbreitert; denn je heimischer das Wort, desto wunderlicher die Sache. Wenn ein Mensch aus einer heterogenen Kulturwelt genau so redet wie unser Herr Nachbar, dann kommen wir nicht mehr über das schreiende Mißverhältnis hinweg, daß er ganz anders wie der Herr Nachbar denkt, empfindet und handelt. Kurzum, der Übersetzer muß vor allem Sorge tragen, daß wir die rechte Distanz einnehmen und behalten. Er muß sich daher dem Original in allen formellen und stilistischen Eigenheiten mit möglichster Treue anschmiegen, indem er der deutschen Sprache die Gewandung jener fremden Kultur überwirft. Dies ist sein Weg bei Nachdichtung antiker, mittelalterlicher oder orientalischer Poesie; aber auch all jenen neueren Werken, die ihrer Wurzelständigkeit und ihrem Schollenduft den größten Teil ihrer Anziehungskraft verdanken, wird der Übersetzer nur gerecht werden, wenn er in dem hier dargelegten Sinne „treu" ist.

Auf dem entgegengesetzten Wege sollen also nicht wir zu dem Dichter befördert werden, sondern er zu uns. Da gilt es nicht nur, ihn zu übersetzen, sondern gleichzeitig ihn auch überzusetzen vom jenseitigen Ufer des Stromes, der zwei Völker scheidet, an das diesseitige. Damit er sich einem solchen Transport anbequeme, bedarf es aber einer bereits vorhandenen Verwandtschaft. Die inneren Gemeinsamkeiten zwischen seiner Welt und der unserigen müssen stark genug sein, um die trennenden Verschiedenheiten in den Hintergrund treten zu lassen. Unleugbar kommt hierbei die gesamte Kulturentwicklung dem heutigen Übersetzer hilfreich entgegen. Im Zeitalter des Verkehrs sind die Scheide-

wände zwischen den Nationen lange nicht mehr so bedeutsam wie ehedem, und der rege Austausch aller materiellen und geistigen Güter übt auch auf die Literaturen einen stets zunehmenden nivellierenden Einfluß. Von vielen modernen Dichterwerken läßt sich daher behaupten, daß sie in verschiedenen Zungen die allgemeine Sprache der europäischen Zivilisation reden. Solche Erzeugnisse kosmopolitischen Geistes werden uns deshalb auch in treuer Übersetzung gerade so vertraut anblicken wie das Leben der Hauptstädte, aus dem sie erwachsen sind. Aber es gibt noch einen anderen, höheren Kosmopolitismus als den des modernen Großstadtpoeten; das ist der Kosmopolitismus des Genies. Dichter ersten Ranges greifen, wie alle wahrhaft erleuchteten Geister, nicht nur über ihre Zeit, sondern auch über ihr Vaterland hinaus. Die tiefen Geheimnisse, die sie in der Natur und in der Menschenseele aufspüren, haben universelle Bedeutung; die Offenbarungen, die von ihnen ausstrahlen, bergen in sich die Kraft, gleich der Sonne ihren erhellenden, erwärmenden Rundgang rings um die Erde anzutreten. Wohl kann das Lebenswerk solcher Heroen seinen zeitlichen und örtlichen Ursprung nicht verleugnen; doch dieser erscheint neben seinem allgemein menschlichen Gehalt, seiner ewigen Giltigkeit als zufällig und nebensächlich. Dem Genius sich zu nähern, darf der Übersetzer demnach nur auf dem zweiten Wege hoffen; er soll uns die Heilsbotschaft so vermitteln, daß sie, wie an der Stätte ihrer Geburt, unmittelbar zu den Herzen dringt. Zum rührenden Vorbild mag ihm dabei einer der ältesten deutschen Nachdichter dienen, der Verfasser der altsächsischen Evangelienharmonie

„Heliand", der vielleicht unbewußt, vielleicht aber auch mit weiser Absicht den morgenländischen Erlöser in einen germanischen Recken verwandelte. Seine naiven Zuhörer und Leser hätten wohl kaum in der fremdartigen Schale des Originals den ewigen Kern des Evangeliums erfassen können; diesen deutschen Heiland konnten sie leichter verstehen und darum leichter lieb gewinnen. Ungefähr so verhält es sich mit dem Evangelium eines großen Dichters. Auch ihn sollen wir verstehen und lieben lernen wie einen der unserigen; daß er also nicht nur die deutsche Sprache rede, sondern in unseren Augen ganz und gar ein Deutscher werde, dies ist das letzte und höchste Ziel der Übersetzungskunst. Vermag sie es zu erreichen, dann hat sie eine friedliche Usurpation vollbracht; sie hat einen ursprünglich fremden Besitz vollkommen erobert, ohne ihn den rechtmäßigen Eigentümern zu schmälern; sie hat den Nationalreichtum in schönstem Sinne gemehrt. Dem Übersetzer, der zu diesem Ziel vorzudringen wünscht, kann es also nicht so sehr darauf ankommen, möglichst treu, als möglichst deutsch zu sein. Jede Freiheit, die er sich zu dem Zwecke nimmt, Äußerlichkeiten der fremden Herkunft zu verwischen, Einzelheiten unserem Empfinden, unserer Anschauungsweise anzugleichen, ist ihm hier erlaubt, ja geboten. Soll doch durch seinen Mund der Genius genau so sprechen, wie er gesprochen hätte, wenn er als Deutscher auf die Welt gekommen wäre; soll er doch für das neue Vaterland noch einmal neu geboren werden! Der Schlegelsche Shakespeare hat gezeigt, bis zu welchem Grade dieses Ideal verwirklicht werden kann. Der unsterbliche Brite ist an des Nachdichters Hand als ein

Gleichberechtigter neben unsere nationalen Klassiker getreten; es ist nur die äußere Bestätigung dieser Tatsache, wenn man ihm jetzt gerade in Weimar ein Denkmal aufgerichtet hat. Hunderte von geflügelten Worten aus seinen Dramen wenden wir an, ohne nur daran zu denken, daß ihre Form von Schlegel geprägt worden. Und weil sie uns wie die Urform erscheint, weil diese Übersetzung fähig gewesen ist, sich selbst vergessen zu machen, darum wird sie nie und nimmer durch eine philologisch „treuere" aus dem Herzen des deutschen Volkes verdrängt werden können.

Es wäre unbillig, von jedem Künstler zu erwarten, daß er das Höchste leiste; wohl aber darf man von jedem fordern, daß er das Höchste anstrebe, zum mindesten, daß er sein eigenes Können daran prüfe und messe. Soll allein der Übersetzer diesem gerechten Anspruch sich entziehen dürfen? Nein, er soll es nicht; und deshalb kann der Ernst und die Größe seiner Aufgabe nicht eindrücklich genug betont werden. Denn ein künstlerisches Ideal, recht sichtbar und greifbar aufgepflanzt, hat den zwiefachen Wert: die Berufenen anzufeuern und die Unberufenen abzuschrecken.

„Der eingebildete Kranke“

Eine Titelfrage

Im Verlauf meiner Molière-Arbeiten dazu gelangt, den „Malade imaginaire“ neu zu übersetzen, sah ich mich vor eine wunderliche Schwierigkeit gestellt. Sie beruht in der Frage: Wie soll man den Titel des Stückes wort- und sinngetreu und zugleich in einwandfreiem Deutsch wiedergeben? Auch für einen weiteren Kreis ist es vielleicht nicht uninteressant, an diesem schlagenden Beispiel zu erkennen, daß dem Übersetzer mitunter eine Aufgabe entgegentritt, die er bei allem Fleiß und bei aller Gewissenhaftigkeit nicht zu lösen vermag.

Ein Titel — nichts weiter. Man sollte meinen, die Mühe, hier das rechte zu finden, könne nicht übermäßig groß sein. Und doch — sie ist vergeblich. Unsere überreiche, an Hilfsmitteln so unerschöpfliche Sprache versagt ausnahmsweise in dem vorliegenden Fall; sie enthält in Hinsicht auf den hier auszudrückenden Begriff eine Lücke.

„Der eingebildete Kranke“ — dieser Titel hat sich mit dem Stücke selbst, nachdem es durch die glückliche Initiative der Meininger auf deutschen Bühnen wieder allgemeine Verbreitung und Beliebtheit gewonnen, bei uns eingebürgert; ja, noch mehr, er ist so volkstümlich

geworden, daß er, auch unabhängig von dem Stück, als landläufige Bezeichnung dient, wenn ein Exemplar des Typus uns im Leben begegnet. Nichtsdestoweniger enthält er einen groben Sprachschnitzer und liefert fast ein Gegenstück zu der berüchtigten „Reitenden Artilleriekaserne" oder „Wollenen Strumpfwarenhandlung". Eine Krankheit kann eingebildet sein, aber nicht ein Kranker. Auf Personen angewendet, bedeutet das Wort „eingebildet" so viel wie eitel oder selbstbewußt ohne Berechtigung. Unter einem eingebildeten Kranken könnten wir daher vom Standpunkt der Sprachrichtigkeit lediglich einen Menschen verstehen, der wirklich krank ist und nebenher noch eingebildet, nicht aber einen Gesunden, der sich einbildet, krank zu sein. Der Vergleich mit irgend einem anderen substantivisch gebrauchten Adjektiv macht uns das noch deutlicher. Der „eingebildete Fremde" kann niemals den Einheimischen bedeuten, der sich einbildet, er sei fremd; der „eingebildete Blinde" niemals den Sehenden, der sich einbildet, er sei blind u. s. w.

Der Fehler liegt auf der Hand. Was aber ist das Richtige? Oder, um bescheidener zu fragen, was ist das relativ Richtigere? Wie soll der Begriff, der uns allen doch vollkommen klar ist, knapp und deutsch ausgedrückt werden? Eine Scharade für Liebhaber des Kopfzerbrechens.

Mit einem einfachen Eigenschaftswort geht es nicht; so viel steht fest. Imaginaire in diesem Sinne ist unübersetzbar. Die deutsche Sprache besitzt kein Adjektiv, welches ausdrückt, daß jemand sich einbildet, etwas zu sein, was er nicht wirklich ist. Es fehlt uns das sub=

jektive Seitenstück zu dem objektiven „vermeintlich". Der vermeintliche Kranke wäre der Kranke, den andere fälschlich für krank halten; aber wir können in dieses Wort nicht den Sinn legen, daß die fälschliche Meinung seine eigene ist. Um die Sache mit einem einzigen Wort bezeichnen zu können, müßten wir uns mit einer Adverbialkonstruktion helfen: „Der eingebildeterweise Kranke". Das wäre zwar sprachlich korrekt, aber stilistisch unmöglich. Und wollten wir das Wort „eingebildet" selbst einfach als Adverb gebrauchen, also kürzer sagen: „Der eingebildet Kranke", so wäre damit auch nicht viel geholfen. Denn erstlich würde alle Welt das für einen Druckfehler halten; man würde glauben, das Endungs—e sei versehentlich fortgeblieben; man würde es unwillkürlich beim Lesen und beim Sprechen ergänzen. Sodann — ganz abgesehen von der grammatischen Bedenklichkeit, ein Partizip, das für unser Gefühl nicht gänzlich zum Adjektiv geworden ist, als Adverb zu verwenden — welche Zunge würde über die unerträgliche Härte dieses Titels nicht stolpern? Noch besser wäre da „Der einbildlich Kranke". Aber auch diese Variante mit ihrem schwer schleppenden Tonfall und ihrer konstruierten Hölzernheit wird wenig Anhänger finden.

Bleibt also nichts übrig als eine Umschreibung. Aber welche? Abgesehen natürlich von schauderhaften Ungetümen, wie etwa: „Der krank zu sein sich Einbildende", „Der an eingebildeter Krankheit Leidende", und was dergleichen eines Quartaners würdige Verdeutschungsübungen mehr sind.

„Der Kranke in der Einbildung" — so haben bekanntlich einige Übersetzer das Stück getauft, und unter

dieser Flagge wird es auch noch zuweilen aufgeführt. Aber heißt das nicht vom Regen in die Traufe kommen? Daß der Ausdruck recht umständlich ist, zumal für einen Titel, möchte noch hingehen, wenn er treffend wäre. Das ist er jedoch ganz und gar nicht. Ja, er ist nicht einmal verständlich. Der Kranke in der Einbildung; in wessen Einbildung? Das wird nicht gesagt; das müssen wir raten. Vermutlich also in der unbestimmten, allgemeinen Einbildung. Ein Kranker, der nicht in der Wirklichkeit, sondern nur in der Einbildung existiert, eine Halluzination, ein Phantasiegebilde. Da sind wir, vorausgesetzt, daß wir das Stück nicht früher kennen als den Titel — was niemand billigerweise von uns verlangen kann — weitab von dem, was gemeint ist. Um ein so schroffes Mißverständnis auszuschließen, müßte es wenigstens heißen: „Der Kranke in seiner Einbildung". Und das stimmt wieder nicht. Was würde jemand, der diese Worte zum ersten Male hört, darunter begreifen? Ganz gewiß nicht einen malade imaginaire. Sondern, wenn er versucht hätte, den schon durch die Wortstellung undeutlichen Ausdruck sich zu veranschaulichen, würde er voraussichtlich zu dem Resultat kommen, daß es sich um einen Kranken, um einen wirklich Kranken handele, der uns in seiner Einbildung vorgeführt werden soll, etwa nach Analogie von „Der Mensch in seiner Qual" oder „Der Kunstreiter in seinen unübertrefflichen Exerzitien auf ungesatteltem Pferde". Also ein Leidender, der seine Leiden dadurch zu mildern sucht, daß er sich was Besonderes darauf einbildet, oder gar ein Sterbender, der einen Anfall von Größenwahn bekommt. Der Irrtum wäre nur zu

verhüten durch künstliche Umstellung: „Der in seiner Einbildung Kranke". Aber nur mit dem Ergebnis, daß statt des nun glücklich vermiedenen Mißverständnisses ein anderes, nicht geringeres entstünde. Denn nun könnte man glauben, es sei die Rede von jemand, dessen Einbildung krank ist, der an abnormen Störungen seiner Phantasie leidet. Also ein Gemütskranker! Um auch diesen Holzweg zu verrammeln, müßte man zu guter Letzt wieder zu einem stilistischen Monstrum seine Zuflucht nehmen: „Der nur in seiner eigenen Einbildung Kranke". Der obengenannte Quartaner bekäme vielleicht Nummer Eins dafür; aber auf einem Theaterzettel läßt es sich kaum drucken.

Kurzum, mit den Umschreibungen hapert es ebenfalls. Sogar die schwerfälligsten besitzen nicht einmal den einzigen Vorzug, der sie rechtfertigen könnte: unzweideutige Klarheit.

Nun gäbe es noch eine dritte Möglichkeit: nämlich einen Ersatz zu finden, einen stellvertretenden Begriff, einen bildlichen Ausdruck, der den sachlichen des Originals einigermaßen deckt. Das Fremdwort „der Hypochonder" wäre nichts besseres als ein Notbehelf — schon weil es ein Fremdwort ist, weil es eine volkstümliche Figur mit einem gelehrten Namen belegen würde. Überdies läßt es als Gattungsbezeichnung einen zu weiten Spielraum. Es umfaßt eine Menschenspezies, in welche der malade imaginaire nur als Unterart hineingehört. Jeder malade imaginaire ist ein Hypochonder; dagegen ist nicht jeder Hypochonder ein malade imaginaire. Zuletzt erwähne ich noch, daß man dem gegebenen Sinn halbwegs mit einer witzigen Antithese, einem sogenannten

Oxymoron beikommen könnte: „Der gesunde Kranke". Darunter versteht man ohne weiteres einen Menschen, dessen Krankheit oder Kranktun nicht ernst zu nehmen ist. Auch dem Klange nach wäre das kein übler Titel, allerdings nicht mehr der Titel Molières, sondern eine ihm fremde Geistreichelei, deren Zulässigkeit angefochten werden könnte. Aber — und das bricht ihm den Hals — auch hier wären Mißdeutungen nicht ausgeschlossen. Denn der gesunde Kranke braucht nicht notwendigerweise ein Gesunder zu sein, der sich für krank hält; die Bezeichnung paßt ebensogut auf einen Gesunden, der von anderen für krank gehalten wird, oder der den Kranken spielt. Vielleicht ein arbeitsscheuer Schulbub, oder ein Spaßvogel, der seiner Umgebung einen Schrecken einjagen will. Neben der einleuchtenden Bestimmtheit des französischen Titels dürfte sich auch dieses Kunstprodukt wahrlich nicht blicken lassen.

Als ich diese Ausführungen zuerst in einem weitverbreiteten Blatte veröffentlichte und dabei die Bemerkung fallen ließ, ehrgeizigen und erfinderischen Geistern stünden hier die Schranken weit offen, da regnete mir eine wahre Sündflut von Vorschlägen ins Haus. Nahezu fünfzig neue Titelvariationen konnte ich schließlich als den Niederschlag dieser Überschwemmung verzeichnen. Aber das erlösende Wort befand sich nicht darunter. Manche gehörten in das Gebiet der unfreiwilligen Komik, wie zum Beispiel „Der Autosuggestionspatient", „Der Pimpelfritze" und „Der ‚Kranke'", wo also die Ironie der Gänsefüßchen uns den Verdacht der törichten Einbildung nahelegen sollte. Viele der Briefschreiber machten sich die Sache sehr bequem, indem sie Ausdrücke emp=

fahlen, die den gegebenen Begriff kaum noch streiften; so „Der Schwachsüchtige“ oder „Der Hysterische“ oder „Der Kränkling“. Eine weitere Gruppe begnügte sich damit, dem Begriff nahe zu kommen, ohne ihn zu treffen. „Er hält sich für krank“, ein Titel, der schon dem Geschmacke nach für Molière außer Frage steht, läßt jede Andeutung vermissen, daß „Er“ sich mit Unrecht für krank hält. „Der Kranke aus Einbildung“ wäre wieder ein wirklich Kranker, der sich die Krankheit solange eingebildet hätte, bis er ihr tatsächlich verfallen wäre. „Der Wahnkranke“ würde uns in die Versuchung führen, an einen Wahnsinnigen zu denken. „Der Kranktuer“ — an sich kein schönes Wort — wäre abermals eher ein Mensch, der sich krank stellt, als einer, der sich krank wähnt. „Der Gernekrank“, nach Analogie des Gernegroß, könnte nur jemand sein, der gern krank sein möchte, also ein höchst wunderlicher Heiliger. — Andere endlich gingen wie die Katze um den heißen Brei durch Benennungen wie „Eingebildete Krankheit“ und „Krankheit oder Einbildung“. Das heißt, sie schalteten die Hauptperson, auf die der Originaltitel das Interesse konzentrieren will, aus, um nur ihr Merkmal mit blasser Sachlichkeit zu kennzeichnen. Das ist aber gewiß nicht dasselbe, ebensowenig, wie wenn man statt „Der Geizige“ sagen wollte „Der Geiz“, oder statt „Der Misanthrop“ „Menschenfeindlichkeit“.

Nur ein einziger von all jenen Vorschlägen scheint mir ernstlicher Erwägung wert. Aus der Schweiz erhielt ich die Mitteilung, daß man dort die Menschensorte, von der uns Molière in seinem Helden ein Prachtexemplar vorstellt, als „Aberkranke“ bezeichnet.

Vorausgesetzt, daß es gelänge, die landschaftliche Geltung dieses Ausdrucks zu einer nationalen zu erweitern, so wäre gegen den Titel „Der Aberkranke“ nichts Triftiges einzuwenden. Nach Analogie von „Der Aberwitzige“ und „Der Abergläubische“ ist das Wort aus dem Geiste der Sprache heraus geboren und an sich sehr wohl geeignet, in unserem Schriftdeutsch Bürgerrecht zu erlangen. Jedoch ein bisher ungebräuchliches Wort einzuführen, dazu ist überall besser Gelegenheit als in einem Titel. Denn von einem solchen darf man verlangen, daß er ohne weiteres allgemein verständlich sei.

Und nun das praktische Resultat dieser weitläufigen Betrachtungen? Es ist beschämend und lehrreich zugleich. „Der eingebildete Kranke“ behauptet das Feld. In der nun wohl genugsam begründeten Überzeugung von der Unlösbarkeit des Problems habe ich mich entschlossen, ihn beizubehalten, mit dem vollen Bewußtsein seiner sprachlichen und logischen Illegalität. Er hat zum mindesten vor jeder fragwürdigen Verbesserung den entscheidenden Vorzug, allbekannt, allgemein angewandt zu sein und so durch seine langjährige Giltigkeit sein organisches Gebreste zu verschleiern. Wenn ein Mensch, mit dem wir aufgewachsen sind, nur ein Bein hat, so stört uns das weniger, als wenn einer, dem wir zum ersten Male begegnen, hinkt.

Lehrreich nenne ich dieses Resultat, weil es uns gegen alle Sprachmeisterei nachdenklich stimmt. Die Sprache ist in dem niemals ruhenden Fluß ihrer Entwicklung häufig gezwungen, Bildungen hervorzubringen, die gegen das bisher bestehende Gesetz verstoßen. In dem Kampf zwischen Gesetz und Bedürfnis, der hieraus

jedesmal entspringt, muß das letztere früher oder später die Oberhand behalten. Denn weil die Sprache ein Mittel zum Zweck ist, nämlich das Mittel, Gedanken auszudrücken, so handelt sie ihrem Wesen getreu, wenn sie lieber sich selbst als dem Gedanken Gewalt antut. Der Kern der ganzen Sprachgeschichte kann von diesem Gesichtspunkt aus erfaßt und begriffen werden. Unser heutiges Deutsch, verglichen mit dem Althochdeutschen, aus dem es in langsamer, aber ununterbrochener Wandlung hervorgegangen, stellt genau genommen einen einzigen großen Sprachfehler dar, und in eben demselben Verhältnis befindet sich das Althochdeutsche zur indogermanischen Ursprache. Denn die ursprünglicheren Formen sind ja selbstverständlich von Haus aus immer auch die richtigeren. Jede Abirrung von ihnen ist anfänglich fehlerhaft. Hätte aber vom neunten Jahrhundert an eine allgewaltige Sprachmeisterei die bestehenden Formen und Regeln geschützt, jede Abweichung gerügt, jede Nachlässigkeit bekämpft, jede bequemere Art des Ausdrucks und jede mehr der Praxis als der Grammatik angepaßte Neubildung verhindert, dann sprächen wir heute noch das arme, ungelenke und schwerflüssige Deutsch des Mönches Otfried. Ein wahres Glück, daß dem nicht so ist, wenngleich unsere Sprache von unlogischen und ungesetzlichen Formen, Worten und Wendungen geradezu wimmelt. Nur ein Beispiel von tausenden. Wer zuerst „indessen", „unterdessen" sagte und schrieb, also „in" und „unter" mit dem Genitiv verband, der beging einen groben Schnitzer; heute aber fällt es gewiß niemanden mehr ein, diese Zusammensetzungen anfechten oder beseitigen zu wollen. Ja, man

kann mit Fug, sowohl vom historischen wie vom praktischen Standpunkt, die kühne Regel aufstellen: Jeder Sprachfehler, der sich in den allgemeinen Gebrauch der Gebildeten eingeschlichen und damit seine innere Notwendigkeit, seine Zweckmäßigkeit oder auch nur seine Lebensfähigkeit bewiesen hat, hört schließlich auf, ein Fehler zu sein. Im Titel „Der eingebildete Kranke" steckt ein solcher gleichsam freigesprochener Fehler; er hat den Makel seiner Entstehung dadurch wett gemacht, daß er eine von der legitimen Sprache offen gelassene Lücke ausfüllte.

Kunstgefühl und Schamgefühl*)

Als vor einigen Wochen der Herr Minister von Hammerstein im Abgeordnetenhause seine Rede zur Verteidigung der Theaterzensur mit den emphatischen Worten schloß, es werde jedem Familienvater ein beruhigendes Gefühl sein, daß er seine Frau und seine Töchter in ernste Theater führen könne, ohne selbst erröten zu müssen, da hat er nach meiner Meinung weit mehr bewiesen, als er beweisen wollte. Er hat damit unwiderleglich dargetan, daß die Zensur nicht nur fürs Theater, sondern auch für alle anderen Gebiete des öffentlichen Lebens im Interesse des Familienvaters durchaus unentbehrlich ist und daher zu einem Umfang erweitert werden muß, von dem sogar der vormärzliche Staat sich nichts hat träumen lassen. Besagter Familienvater kann nämlich mit dem gleichen Recht verlangen, daß der Zensor ihn auch dann vor dem Erröten schützt, wenn er Frau und Töchter ein Buch oder eine Zeitung lesen läßt; wenn er sie in ein Museum geleitet oder in eine Kunstausstellung, oder zu einer Rezitation oder zu einem wissenschaftlichen Vortrag oder auf die Tribüne des Abgeordnetenhauses. Überall dort könnten Dinge zur Sprache oder zur Anschauung kommen, die dem Fami-

*) Rede, gehalten bei der Versammlung des Berliner Goethe-Bundes am 8. März 1903.

lienvater im Hinblick auf seine Frau und ganz besonders auf seine Töchter die Seelenruhe trüben. Die längst begrabene Buch- und Zeitungszensur muß also wieder auferstehen; ingleichen werden Bilder, Statuen, Vorträge und Parlamentsreden künftig nicht ohne vorangehende obrigkeitliche Prüfung das Licht der Welt erblicken dürfen.

Nun könnte der Herr Minister von Hammerstein erwidern, daß in solchen Fällen der Familienvater sein eigener Zensor ist; daß er die öffentlichen Veranstaltungen, zu denen er seine Angehörigen führt, einigermaßen daraufhin ansieht, genau wie die Bücher und Zeitungen, die in sein Haus kommen. Aber, frage ich, warum hält er es dann nicht ebenso mit dem Theater? Warum verirrt er sich dorthin gänzlich ahnungslos, obwohl es doch Mittel und Wege gibt, sich über den Charakter eines Stückes vorher zu unterrichten? Warum ist er gerade dort genötigt, die natürliche Vormundschaft, die er über die Seinen ausübt, an einen staatlichen Vormund abzutreten?

Und überdies gerät der gute Familienvater des Herrn von Hammerstein dabei erst recht vom Regen in die Traufe. Denn schützt ihn die Zensur nun wirklich durchweg und ein für allemal vorm Erröten? Sie denkt gar nicht daran. Sie gibt ihm vielmehr die reichlichste Gelegenheit dazu, indem sie einer ganzen Reihe von Bühnen weitherzig gestattet, sich der ausschließlichen Pflege kunstfremdester Frivolität und handgreiflicher Zotenhaftigkeit zu widmen. Diese Bühnen rechnet Herr von Hammerstein allerdings nicht zu den ernsten, und er überläßt es dem Familienvater, sich wenigstens darüber

vorher zu orientieren, welchen von beiden Kategorien das Theater angehört, das er besuchen will, obgleich eine sichere Grenzlinie sich kaum wird ziehen lassen. Aber der Familienvater, der keineswegs so ahnungslos ist, wie der Herr Minister ihn hinstellen möchte, weiß sich zu helfen. In diese Theater geht er einfach ohne seine Frau und seine Töchter, und zwar tut er das mit ausgesprochener Vorliebe. Denn sobald er allein ist, errötet er über nichts mehr — über rein gar nichts. Nur sehe ich dann wahrlich keinen Grund, warum er nicht auch in diejenigen Theater allein gehen könnte, wo geschlechtliche Fragen nicht mit pikanter Leichtfertigkeit behandelt werden, sondern mit künstlerischem Ernst. Warum er nicht auch dorthin allein gehen könnte, vorausgesetzt, daß er nicht nur seinen unreifen Töchtern, sondern auch seiner Ehefrau die Teilnahme an den Problemen des Lebens vorenthalten will. Eine andere Frage ist es freilich, ob unsere Frauen und Mütter sich mit der Rolle, die ihnen hier zugemutet wird, zufrieden geben, oder ob sie nicht ebensogut wie der gereifte Mann die Fähigkeit für sich in Anspruch nehmen, die rückhaltlose Darstellung der Menschenseele durch die Kunst unbefangen und unbeschädigt zu betrachten.

Und damit wären wir bei dem Kern der Sache angelangt. Der Herr Minister von Hammerstein hat wieder einmal das bewährte Rezept der geistigen Reaktion angewendet, das Schamgefühl gegen das Kunstgefühl aufzurufen und beide in einen ebenso unbegründeten wie verhängnisvollen Gegensatz zu bringen.

Das Schamgefühl ist ehrwürdig, überall da, wo es echt ist. Seine Ehrwürdigkeit wird auch nicht gemindert

durch die Tatsache, daß es keine allgemeingiltige Größe darstellt, sondern in verschiedenen Epochen und bei verschiedenen Völkern, je nach Erziehung, Überlieferung und Sitte sich als überaus variabel erweist. Ich beschränke mich auf die Andeutung eines Extrems: Es gibt wilde Völkerschaften, die das ganze Jahr hindurch völlig nackt gehen; nur bei bestimmten Festen, die einen ausgesprochen erotischen Charakter tragen, verhüllen sie sich. Wenn diese Völkerschaften eine Sittenzensur besäßen, dann würde sie aller Wahrscheinlichkeit nach nicht die Nacktheit verbieten, sondern die lüsterne Verhüllung. Lassen doch auch die neueren ethnologischen Forschungen kaum einen Zweifel, daß die Uranfänge der Bekleidung in warmen Ländern weniger dem Schamgefühl als der Koketterie zu verdanken sind.

Unleugbar, je höher die menschliche Gesittung steigt, desto mehr wird auch das Schamgefühl sich verfeinern und veredeln. Wie einträchtig es jedoch auf einem idealen Bildungsgipfel mit dem Kunstgefühl Hand in Hand zu gehen vermag, besitzen wir dafür nicht den leuchtenden Beweis am klassischen Altertum? Mochte die Sittlichkeit der Alten auf anderen Anschauungen beruhen als die unserige, so stand sie ihr doch gerade in den Blütetagen der antiken Kunst gewiß nicht nach; sie hätte sonst nicht so viele unübertroffene Vorbilder des Denkens und Handelns zeitigen können. Aber nirgends kommt uns das zwiespältige und widerspruchsvolle Wesen der modernen Kultur betrüblicher zum Bewußtsein als in ihrem Verhältnis zur Antike. Derselbe Staat, der den Geist hellenischer Sinnenfreudigkeit und Schönheitsverehrung noch immer als die privilegierte

Grundlage unserer Bildung festhält, verdächtigt und befehdet diesen Geist, sobald er in uns wieder lebendig werden will. Auf der Schule lehrt man uns das reine Menschentum der Griechen verstehen und lieben, nur damit wir später erfahren, daß dieses reine Menschentum bei uns polizeilich verboten ist.

Ein bedeutsamer Unterschied in der Beschaffenheit des Schamgefühles und in dessen Behandlung wird freilich auch bei Zeitgenossen und Stammverwandten sich immer geltend machen, je nachdem das Individuum körperlich und geistig reif ist oder nicht.

Daß der erwachsene und ausgereifte moderne Mensch durch die freie Kunst — sei es nun die dramatische oder irgend eine andere — in seinem Scham- und Sittlichkeitsgefühl bedroht werden könne, dies wird wohl niemand im Ernste behaupten. Wem das Schöne, das Gesunde, das Natürliche im künstlerischen Abbild nicht erhebend, sondern anstößig erscheint; wen es nicht zur Andacht, sondern zur Lüsternheit stimmt, dessen Scham- und Sittlichkeitsgefühl ist bereits vorher durch andere Ursachen in Verlust geraten, wenn es überhaupt jemals vorhanden war; aus dem wird alle polizeiliche Wachsamkeit und Nachhilfe nie und nimmer einen moralischen Menschen machen können. Glücklicherweise sind es aber gerade derartige Leute, die der Kunst am wenigsten bedürfen, am wenigsten für sie empfänglich sind und schon deshalb nicht vor ihr geschützt zu werden brauchen, weil sie gar kein Verlangen nach ihr haben.

Wie die hohe Obrigkeit diese Schwachen und Strauchelnden vor den Anfechtungen der dramatischen Muse zu bewahren sucht, ist zur Genüge bekannt. Vor allem

dadurch, daß sie in den zugelassenen Stücken häufig einzelne Sätze oder Worte, ohne Berücksichtigung des Zusammenhanges, ausmerzt. Was für haarsträubenden Zuchtlosigkeiten sie damit vorbeugt, dafür nur ein paar drastische Beispiele: In Halbes „Jugend" sagt Hans zu Annchen: „Ich könnt' dich gleich totküssen." Worauf Annchen erwidert: „Und ich dich aufessen." Diese unsittliche Stelle wurde von der Zensur gestrichen. An einer anderen Stelle sagt Hans: „Weißt du, Annchen, was ich heut' morgen gedacht habe, als du draußen vor meiner Tür standest zum Wecken? Ich hab' gedacht, das wär' so schön, wenn du reinkämst." Hier strich die Zensur nur die vier Worte „zum Wecken" und „du reinkämst". Folge davon, daß dem Zuhörer der unschuldige Grund, warum Annchen vor Hansens Tür stand, unterschlagen wurde, und daß Hansens Gedanke lautete: „Das wär' so schön, wenn . . ." So wurde aus dem gedankenlosen Strich der Zensur ein zweideutiger Gedankenstrich. In des jüngeren Björnson Schauspiel „Johanna" heißt es: „Laß uns an der freien Liebe festhalten — in der Theorie; aber kommst du mir damit in der Praxis, dann gnade dir Gott!" Diese nicht mißzuverstehende Verspottung der freien Liebe wurde unterdrückt. Bei der Aufführung von Rostands „Cyrano von Bergerac" wurde dem Deutschen Theater unter anderem verboten, mit Bezug auf ein legitim verheiratetes Paar das Wort „Hochzeitsnacht" aussprechen zu lassen! In dem gleichen Stücke durfte der Zuckerbäcker Ragueneau von einem Musketier, der in seinem Laden verkehrt, nicht sagen: „Freund meiner Frau." Wobei offenbar der Zensor weniger harmlos war als der

Zuckerbäcker, weniger harmlos als der Dichter und weniger harmlos als das Publikum.

Und von welchem Geiste zeugen die radikalen Verbote, die in den letzten Jahren wegen Gefährdung der Sittlichkeit ergangen sind? Ibsens „Gespenster“, Tolstois „Macht der Finsternis“, „Sodoms Ende“ von Sudermann konnten erst nach langem heißen Kampfe mit der Zensur auf die öffentliche Bühne gelangen. Lauter Werke also, die das Laster in seinen vernichtenden Folgen mit so tragischem Ernst, mit so düsterer Eindringlichkeit schildern, daß sie vom moralischen Standpunkt aus nur die Abschreckung gewärtigen lassen, aber ganz gewiß nicht die Anlockung. Wenn dem literarisch Gebildeten bei der Erinnerung an diese Stücke die Schamröte in die Wangen steigt, so geschieht es nicht wegen ihres Inhalts, sondern wegen der Möglichkeit ihres Verbotes. Neuerdings hat man ihnen den Dreyerschen Schwank „Das Tal des Lebens“ gesellt, ein Stück, dessen geradgewachsener Humor von rotbäckiger Gesundheit strotzt; das nach dem Vorbild aristophanischen Geistes bei aller Urwüchsigkeit, mit der es die Dinge beim rechten Namen nennt, weit davon entfernt ist, mit ordinären Mitteln niedrige Instinkte wachzurufen, vielmehr uns von der geschminkten Frivolität der französischen Posse durch die ungeschminkte niederdeutsche Derbheit erlösen will. Im Gegensatz zu einem Teil der Kritik bin ich von dem Kunstwert dieses Stückes überzeugt; ja ich glaube, wir könnten in unserer verschraubten und verbildeten Zeit noch manchen Trunk aus dem frischen Born einer so unverfälschten Laune vertragen. Die Zensur aber darf sich des glorreichen Erfolges rühmen,

eine große Anzahl derer, die sie vor dem Besuche dieses und der vorhergenannten Stücke gerettet hat, dorthin getrieben zu haben, wo das Laster in rosenroter Beleuchtung erscheint, wo die Chambre separée als irdisches Paradies hingestellt und der Ehebruch als amüsantes Gesellschaftsspiel behandelt wird! Für all diesen abgründigen Widersinn wollen wir die Persönlichkeit des jeweiligen Zensors gewiß nicht unbedingt verantwortlich machen. Ihm steht der triftige Milderungsgrund zur Seite, der schon im „Wilhelm Tell“ dem armen Wildheuer zugebilligt wird: „Strafe genug ist sein entsetzlich Handwerk.“ Die Institution ist es, die wir zur Rechenschaft ziehen, und die wir angesichts solcher Resultate ganz und gar nicht für berufen halten, das Scham- und Sittlichkeitsgefühl eines erwachsenen Theaterpublikums zu befördern.

Jedoch man will die Kunst zwingen, auch auf das Schamgefühl der Unerwachsenen Rücksicht zu nehmen. Ist sie dazu im stande? Ohne Zweifel umfaßt sie, ebenso wie das Leben, dessen Spiegel sie sein will, Gebiete, die sich für die reifere und unreifere Jugend nicht eignen. Diese Jugend aber gegen ein vorzeitiges Naschen vom Baume der Erkenntnis wirksam zu schützen, das ist nicht eine polizeiliche, sondern eine pädagogische Aufgabe. Hier bleibt der Staat trotz all seinen Machtmitteln vollkommen ohnmächtig; noch mehr, er gibt sich der Lächerlichkeit preis, indem er zu einem Saale mit hundert Türen eine einzige geräuschvoll verschließt und die übrigen neunundneunzig sperrangelweit offen läßt. Ja, sogar Haus und Familie sehen sich da vor ein schwieriges, wenn nicht unlösbares Problem gestellt. Es

sind nicht die am schlechtesten bewachten Töchter, welche die verbotensten Bücher lesen; es sind nicht die am wenigsten beaufsichtigten Söhne, welche, so weit es sich um die nötige Erfahrung handelt, in der Lage wären, solche verbotene Bücher zu schreiben. Nur ein auf die Spitze getriebenes Abschließungssystem, die Fernhaltung von jedem öffentlichen Unterricht, von jedem Verkehr mit Altersgenossen, von jeder Lektüre — die Klassiker und die Heilige Schrift nicht ausgenommen — könnte besorgten Eltern einige Gewähr bieten, daß ihre halbwüchsigen Kinder fortfahren, an den Storch zu glauben. Und dennoch — in einem gewissen Alter ist es einfach der Instinkt, welcher dem Menschen seine Geschlechtsbestimmung offenbart und alle Geheimniskrämerei vereitelt.

Darum scheint es mir eine wahrhaft brennende Frage, auf welche Weise man das Scham- und Sittlichkeitsgefühl der Jugend besser schützt: indem man ihr die geschlechtlichen Tatsachen gänzlich verschweigt und mit einer mystischen Wolke umgibt, welche die Neugier reizen und den erwachenden Sinnentrieb zur Lüsternheit steigern muß; oder indem man sie über das Natürliche natürlich denken lehrt. Denn alles kommt darauf an, in welchem Geist, in welcher Form und in welchem Zusammenhang der jugendliche Mensch das zum ersten Male vernimmt, was ihm nicht dauernd verborgen bleiben kann. Und deshalb muß man es geradezu als sträflichen Leichtsinn bezeichnen, wenn die Aufklärung über die wichtigste, folgenreichste Angelegenheit des Lebens noch fast allgemein dem rohen Zufall überlassen wird. Viele von Ihnen werden mir bestätigen, daß ihnen das

heilige Mysterium der Entstehung zuerst aus dem unberufenen Mund eines Mitschülers als scherzhafte Pikanterie ins Ohr getuschelt wurde, noch dazu mit dem schadenfrohen Triumph, den Eltern und Lehrern hinter ihre Schliche gekommen zu sein und ihren Winkelzügen ein Schnippchen zu schlagen.

So lange man diese ernste Gefahr nicht zu beseitigen weiß, ist es absurd, die Gefährlichkeit der Kunst immer wieder zu betonen. Ihre verbotenen Früchte kann man dem jugendlichen Gemüt noch verhältnismäßig am leichtesten fernhalten, und sie werden auch nur dann vergiftend wirken, wenn die Erziehung den Widerstand gegen dieses Gift zu stärken versäumt hat, oder wenn eine unheilvolle Prädisposition aller Fürsorge spottet. Vergessen wir aber auch nicht, daß es zahlreiche Kunstwerke gibt, denen wir die Mitarbeit an der Aufklärung der ahnungsvollen jungen Seele ruhig überlassen dürfen. Ja, vielleicht hat die Kunst gerade in dieser Hinsicht eine erhabene Mission, die noch lange nicht genug gewürdigt ist. Wem der Geschlechtsunterschied zum ersten Male in den Götterbildern der Antike sich veranschaulicht, wem das Reich des Eros zum ersten Male aus den Meisterwerken unserer großen Dichter sich erschließt, der trägt den kräftigsten Schutz gegen alle grinsende Frivolität fortan in seiner eigenen Brust.

Daß eine solche Behauptung manchem paradox klingen mag, ist nur möglich unter der Schreckensherrschaft der Prüderie, jener schlimmsten Feindin aller wahren Sittlichkeit. Noch selten hat sie mit ihrer unvermeidlichen Gefolgschaft, der Heuchelei und Duckmäuserei, so fröhlich gewuchert wie in unseren Tagen. Die Zensur ist

nur einer der Schergen ihrer Tyrannei und das Feigenblatt ihr widerliches Wappen.

Die Nacktheit ist ein Lebensprinzip aller Kunst. Denn wie der Maler und Bildhauer den nackten menschlichen Körper studieren und darstellen muß, so der Dichter die nackte menschliche Seele. Den Brennpunkt des Seelenlebens aber, im Frühling und Sommer des menschlichen Daseins, und darum den ewigen Hauptgegenstand der Poesie, bildet die Geschlechtsliebe, Mann und Weib in ihren Beziehungen zueinander, sowie die unübersehbare Kette von Problemen, die aus diesen Beziehungen entspringen. Ein trauriger Künstler, der nicht von sich sagen könnte: Ich bin ein Mensch; nichts Menschliches ist mir fremd! Eine traurige Kunst, die das volle Leben in ängstliche Schleier wickeln müßte, um derjenigen willen, die vom Leben noch nichts wissen, noch nichts wissen dürfen! Ja, obgleich selbst vom fortgeschrittensten Standpunkt gar manches Dichterwerk nicht als zuträgliche Geistesnahrung für Unmündige betrachtet werden kann, so läßt sich doch daraus nie und nimmer das Recht herleiten, auch die Mündigen von seinem Genusse auszuschließen. Vogelstraußpolitik kann der reife Mensch nicht treiben, weder wenn er die Welt künstlerisch nachbilden, noch wenn er sie durch das Medium der Kunst anschauen will. Und deshalb frage ich nochmals: Soll im gegebenen Falle nicht lieber der Vater den Töchtern gebieten, zu Hause zu bleiben, als der Zensor den Erwachsenen? Denn ein Staat, der das öffentliche Leben seiner Bürger auf das Niveau der Minderjährigen herabdrücken wollte, das wäre kein Staat mehr, sondern eine Kinderbewahranstalt.

Vier Jahrhunderte sind verflossen, seit die Renaissance durch den neuerstandenen Genius Griechenlands das Mittelalter überwand und den goldenen Morgen der Neuzeit emporführte. Der Sonne Homers, die damals nach langer Nacht wieder aufging, verdankt auch das deutsche Volk seine großen Führer, seine klassischen Dichter und Denker; verdankt es den geistigen Hochsitz, den es seither unter den Kulturnationen einnimmt. Will es am Eingang des zwanzigsten Jahrhunderts noch weiter das bedrohliche Anschwellen jener Gegenrenaissance dulden, welche Griechenland umgekehrt wieder durch den neuerstandenen Geist des Mittelalters zu verdrängen strebt? Jener Gegenrenaissance, welche die finstere Devise des Kanzlers aus dem zweiten Teil des „Faust“ auf ihre Fahne geschrieben hat: „Natur ist Sünde, Geist ist Teufel.“ Die deutsche Kultur steht am Scheidewege: der eine Arm des Wegweisers zeigt nach dem heiteren Athen, der andere nach dem dunkelsten Rom. Ich bin nicht zweifelhaft, wie die Nation Goethes sich entscheiden wird.

Lassen Sie mich noch ein anderes Ministerwort anführen, und zwar eines, das mir wesentlich besser gefällt, als das erste. Am 19. Februar sagte Graf Posadowsky im Reichstage: „Der beste Zensor muß der gute Geschmack des gebildeten Publikums bleiben.“ Wer wollte zu bestreiten wagen, daß dieser beste Zensor in unserem Vaterlande und in dessen Hauptstadt längst vorhanden ist? Und wenn das mündige deutsche Volk diesen besten Zensor besitzt, warum braucht es dann noch einen schlechteren, einen ganz schlechten? Wozu hat es dann einen Vormund nötig, welcher der echten Sittlichkeit

niemals nützen, der freien Kunst jedoch fortgesetzt schaden wird?

Nein, die Röte der Scham allem Gemeinen gegenüber wollen wir uns nicht abgewöhnen. Aber auch die flammende Röte der Begeisterung für alles, was uns wahr und schön dünkt, soll uns kein täppischer Tugendwächter beeinträchtigen dürfen. Dies ist das beruhigende Bewußtsein, welches — im Gegensatze zu dem Familienvater des Herrn von Hammerstein — die Freunde der dramatischen Kunst für sich zu erringen entschlossen sind.

Tantiemen

Das ist nun bereits eine feststehende Legende geworden. Nämlich, es gibt heutzutage kaum eine bequemere und leichtere Methode, um zu fabelhaften Schätzen zu gelangen, als die Bühnenschriftstellerei. In unzähligen kritischen Organen wird es immer wieder versichert, und von unzähligen Glücksjägern wird es geglaubt. Wie die Goldmacher des siebzehnten Jahrhunderts sich nicht ausreden ließen, daß man nur eines bestimmten Kniffes bedürfe, um einen beliebigen wertlosen Stoff in blinkendes Edelmetall zu verwandeln, so setzen heute Tausende — ja, unübertrieben Tausende — ihre Hoffnung, oft ihre einzige, oft ihre letzte Hoffnung darauf, den begünstigten Bühnenautoren ihr einträgliches Geschäftsgeheimnis abzugucken. Ein wenig Routine, ein wenig schlaue Berechnung — man kann es ja tagtäglich lesen, daß nicht viel mehr dazu gehört, damit die Klumpen eitlen Goldes aus der Retorte herausspazieren. In diesem besonderen Fall heißen sie Tantiemen. Das harmlose Fremdwort, das ursprünglich ganz allgemein jeden Gewinnanteil bezeichnet, erhält, auf die Einnahmen aus dramatischen Werken bezogen, einen verwirrenden Zauberklang. Das Wunschhütlein und der Säckel Fortunats sind armseliger Bettelkram gegen die unversiegbaren Eutern der melkenden Kuh,

zu der von den modernen Dramatikern die Kunst herabgewürdigt wird. Der Tempel der Musen ist zur Börse entweiht, und den vielen, die von der fetten Beute nichts abbekommen, bleibt wenigstens die Erleichterung, die wenigen Bevorzugten recht gründlich verachten zu dürfen.

Ist die Beute wirklich so fett? Ist sie wirklich so leicht zu erjagen? Braucht man, um ein erfolgreicher Theaterdichter zu werden, in der Tat nichts anderes zu sein als ein kalt berechnender Geschäftsmann, ein geriebener Spekulant, mit einem Wort, ein „Tantiemenschinder“? Oder wie konnte sonst diese Legende entstehen, die zahllosen Unberufenen verhängnisvoll wird und manchem Berufenen die reine Schaffensfreude vergiftet?

Ganz gewiß, die Verquickung nicht nur der künstlerischen, sondern überhaupt jeder höheren geistigen Tätigkeit mit dem Gelderwerb hat stets für die Ausübenden sittliche Gefahren, für die Empfangenden sachliche Nachteile im Gefolge. Man könnte sich einen idealen Zustand denken, wo der Künstler vom Staat ernährt wird und im übrigen ohne Rücksicht und ohne Aussicht auf Verdienst seine Werke schafft, weil und wie er sie schaffen muß. Aber dieser ideale Zustand wird leider vor dem Eintritt des goldenen Zeitalters sich schwerlich verwirklichen lassen; unter den heutigen Verhältnissen wäre er sogar nicht einmal wünschenswert. Noch immer besser, daß der Künstler in seiner materiellen Existenz von den Launen des Publikums abhängt, als von der Gnade eines Fürsten oder von dem offiziellen Geschmack einer Regierung.

Solange wir in einer kapitalistischen Weltordnung leben, wäre es daher absurd, irgend einer Arbeit ihren Lohn zu verargen. Vielmehr gilt es als gutes Recht für jeden, der einem Beruf seine ganze Kraft und seine ganze Zeit widmet, daß er hierdurch die Mittel zu seinem Unterhalte erwirbt. Selbst die Catonen, die in schriftlichen Ausführungen über Tantiemenschinderei wettern, werden für solche schriftliche Ausführungen honoriert, ohne daß man ihnen vorwirft, sie schrieben dergleichen nur um des Honorars willen. Die Bühnenschriftsteller sind wohl die einzige Menschenklasse, gegen die fortwährend und in allen Tonarten, von der scherzhaften bis zur gehässigen und von der spöttisch hechelnden bis zur sittlich entrüsteten, die öffentliche Anklage erhoben wird, daß sie mit ihrer Berufsarbeit Geld verdienen. Offenbar also verdenkt man ihnen nicht ihre Einnahmen an sich, sondern nur deren Höhe. Offenbar beschuldigt man sie nur darum der Gewinnsucht, weil die Fülle ihres Gewinns dazu angetan erscheint, die Gewinnsucht zu reizen.

Man verweist dabei geflissentlich auf vergangene Zeiten. Man hebt hervor, daß es den großen Dichtern einst weniger gut erging, als manchen ihrer heutigen kleineren und kleinsten Kollegen. Aber wie beschämend es auch für die Zartfühlenden unter diesen sein mag, dank ihrer späteren Geburt die Früchte des Fortschrittes zu genießen, wer möchte deshalb die Rückkehr zu dem glücklich überwundenen Jammer früherer Jahrhunderte befürworten? Wer möchte den gesetzlichen Schutz des geistigen Eigentums wieder aufgehoben wissen? Wer die Beglaubigung echter Künstlerschaft wieder von einer

Hungerkur abhängig machen? Die Härten und Schnödigkeiten versunkener Geschlechter können wir den großen Toten nicht vergüten; aber sollen die Lebenden dafür büßen? Will man es nicht lieber in den Kauf nehmen, daß ein Dutzend Stümper reichlich zu essen hat, als daß ein einziges wahrhaftes Talent oder gar ein Genie in dem Verzweiflungskampf ums tägliche Brot sich aufreibe?

Man wird einwenden, daß auch heute noch das Genie oft karger belohnt wird als die Mittelmäßigen und Minderwertigen, und daß darin ein schreiendes Mißverhältnis liegt. Unleugbar, das berechtigte Verlangen, daß der Erfolg eines Bühnenwerkes seiner Bedeutung entspreche und der höchste Preis der höchsten Leistung vorbehalten bleibe, wird nur selten erfüllt. Wer aber ist an dieser betrüblichen Tatsache schuld? Doch nicht die Verfasser von schlechten Stücken, sondern ausschließlich das Publikum, dem schlechte Stücke besser gefallen als gute. Der Konsument, nicht der Produzent, bestimmt den Absatz. Folglich sollte man nicht sowohl dem Produzenten vorwerfen, daß er mit mangelhafter Ware Geld einnimmt, als dem Konsumenten, daß er Geld dafür ausgibt. Aber selbst die kritische Erziehung des Publikums, die allgemeine Veredlung des Geschmacks wird nicht verhüten, daß die Bühne in ihrer Eigenschaft als Masseninstitut sich immerdar gegen solche dichterische Feinarbeit spröde erweisen wird, die man nach Hamlets unsterblichem Wort „Kaviar fürs Volk" benennt. Das privilegierte Häuflein der Kaviaresser wird im Theater zumeist von der überwältigenden Majorität der Kartoffelesser erdrückt werden, und wenn jene auch im stolzen

Bewußtsein ihrer geistigen Zahlungsfähigkeit auf diese herabblicken dürfen, so werden sie es doch kaum jemals durchsetzen, daß der Kaviar als Volksnahrung die Kartoffel verdrängt.

Und wie sieht es in Wahrheit mit dem Goldregen aus, der sich im Zeitalter der Tantiemen über gerechte und ungerechte Stückschreiber ergießt? Die Zahl derer, die von den Erträgnissen der Bühnenschriftstellerei überhaupt leben können, ist noch immer sehr gering; geradezu verschwindend aber die Zahl derer, die auf diesem Weg zum Reichtum oder nur zum Wohlstand gelangen. Das Einkommen der beliebtesten und meistgespielten deutschen Theaterdichter erscheint bescheiden, an französischen, englischen und amerikanischen Maßstäben gemessen. Es wird aber auch von den Erträgnissen anderer künstlerischer Berufe in den Schatten gestellt. Kein lebender deutscher Dramatiker erreicht zum Beispiel die Einkünfte mancher herumreisenden Virtuosen oder berühmten Maler; keiner auch erreicht den Gewinn, mit dem die geistige Arbeit vielbegehrter Ärzte, wissenschaftlicher Entdecker und technischer Erfinder belohnt wird. Dennoch pflegt man solchen Malern, Ärzten, Gelehrten und Technikern nicht die Höhe ihres Verdienstes nachzurechnen, um die Sauberkeit ihrer Motive in Zweifel zu ziehen.

Ein starker und nachhaltiger Theatererfolg kann allerdings den Autor auf Jahre hinaus aller materiellen Sorgen entheben; aber er gehört, wie jedes große Los, zu den seltenen Ausnahmefällen. Manchem unter den Trägern der besten Namen wird dieser Glücksfall niemals zu teil, manchem andern nur ein einziges Mal im ganzen Leben; ja, sogar die verhätschelten Lieblinge

der Mode und die zielsichersten Schwankdichter müssen eine Reihe von Nieten hinnehmen, bis wieder einmal der Treffer sich einstellt. Unter den mehreren tausend Stücken, die jährlich in Deutschland geschrieben werden, unter den mehreren hundert, die von bekannten Verfassern herrühren, befinden sich höchstens drei oder vier, die über sämtliche Bühnen gehen, und das sogenannte „Zugstück der Saison" läßt zuweilen einige Winter auf sich warten. Die hohen Erträgnisse, die ihm zufallen, sind also eine Prämie auf die Seltenheit und — auf die Unsicherheit.

In der Tat, man wird keinen anderen Erwerbszweig ausfindig machen können, der dem Fleißigen und Tüchtigen so geringe Sicherheit bietet, wie gerade die Theaterschriftstellerei. Denn wer sonst in seinem Beruf zu einer angesehenen oder gar führenden Stellung gelangt ist, der darf doch wenigstens mit einiger Zuversicht darauf zählen, daß seine Jahresarbeit nicht völlig fruchtlos bleibt. Von diesem Schicksal aber wird kein Bühnendichter verschont. Der minderen Wahrscheinlichkeit, daß sein Stück gefällt, steht die größere gegenüber, daß es versagt. Und dann bringt es ihm nicht einmal die Druckkosten ein! Seine früheren Erfolge, so bedeutend und so zahlreich sie sein mögen, verbürgen ihm keinen weiteren. In jedem Augenblick muß er die Möglichkeit vor Augen haben, daß ihm die Quelle seines Unterhaltes versiegt. Dramatiker, die eine Zeitlang die verwöhnten Günstlinge des Publikums gewesen sind, verlieren plötzlich diese Gunst für immer. Ihre neuen Werke sind vielleicht den älteren ebenbürtig, vielleicht sogar überlegen; aber die Mode ist über sie weggeschritten; sie besitzen keinen Marktwert mehr. Wehe einem solchen

Autor, wenn er seine Lebenshaltung auf den Erfolg eingerichtet hat! Wehe ihm, wenn er nicht andere Wege offen findet, sein Dasein zu fristen!

Der Theatererfolg ist ein Lotto. Wer daher die Bühnenschriftstellerei lediglich zum Zwecke des Gelderwerbs betreibt oder gar auf ihr als einziger Grundlage seine wirtschaftliche Existenz aufbaut, der ist — vom ökonomischen Standpunkt betrachtet — nicht ein Geschäftsmann, sondern ein Spieler. Und zwar ein überaus waghalsiger Spieler. Er täte besser, nach Monte-Carlo zu gehen und auf Rot oder Schwarz zu setzen. Dort verheißt ihm die Hälfte aller möglichen Fälle Gewinn, während er bei der Bühne die Arbeit eines ganzen Jahres auf eine einzige Karte setzt, deren Gewinnchancen noch nicht ein Hundertteil betragen! Doch wenn er wirklich einmal die rechte Karte erwischt hat, dann darf er sicher sein, von allen Seiten der schlauen Berechnung geziehen zu werden.

Berechnung! Ebenso unausrottbar wie der Aberglaube der Stammgäste Monte-Carlos, man könne die Bank sprengen, sobald man hinter das richtige System gekommen sei, scheint der gleich törichte Aberglaube, daß der Einsackung üppiger Tantiemen ein Rechenkunststück zu Grunde liegen müsse. Wenn der Erfolg eines Bühnenwerkes sich berechnen ließe, wie erklärt es sich dann, daß er nicht häufiger eintritt? Wie erklärt es sich, daß er nicht einmal denen treu bleibt, die sich bereits im Besitze des Schlüssels gezeigt haben? Sind es etwa nur ein paar moralisch tief gesunkene Individuen, die sich nicht entblöden, auf so billige Art zum Nabob zu werden? Und wenn auch andere in einer

Zeit des allgemeinen Tanzes ums goldene Kalb vor solcher immerhin gesetzlich erlaubten Bereicherung nicht zurückschrecken, warum greifen sie nicht zu? Ein einfaches Rechenexempel läßt sich ja schließlich von jedem ausführen, der rechnen kann. Oder muß man dazu am Ende doch auch schreiben gelernt haben?

Nie und nimmer — das darf man kühnlich behaupten — wird durch bloße Spekulation ein erfolgreiches Theaterstück zu stande kommen. Bei dramatischen Werken von dichterischem Wert braucht diese Behauptung nicht erst bewiesen zu werden. Aber auch zu Stücken niedriger und niedrigster Gattung muß ihr Verfasser irgend eine Naturgabe, irgend eine nicht willkürlich zu erlangende Qualität mitbringen, wenn es ihm gelingen soll, sein Publikum einen ganzen Abend hindurch zu fesseln oder zu erheitern. Mit der Kunst haben solche Erzeugnisse freilich nichts mehr gemein; jedoch es gibt auch im Handwerk Stufen der Vollendung, die ohne bestimmte Anlagen und ohne dauernden Fleiß nicht erklommen werden können. Ja, zu Gunsten jener Virtuosen des Bühnenhandwerks, auf deren Häupter sich fortgesetzt ganze Wasserfälle der Geringschätzung ergießen, muß es einmal gesagt sein: sie können etwas, was nicht jeder kann; was auch nicht für jeden erlernbar ist. Selbst ein nur äußerlich spannendes Sensationsstück, selbst ein wirksamer Schwank setzt zum mindesten einen guten Einfall in Bezug auf den Stoff und viele gute Einfälle in Bezug auf die Ausführung voraus. Der Einfall aber bildet den schroffsten Gegensatz zur Berechnung; er kann nicht beliebig herbeigerufen, nicht beliebig wiederholt und vervielfältigt werden.

Spekulanten drängen sich natürlich überall herzu, wo bare Münze winkt. Aber nirgends haben sie so spärliche Aussicht auf Rentabilität wie hier. Sogar wenn sie erbärmlich genug sind, auf die gemeinsten Instinkte des Publikums zu spekulieren, bedürfen sie doch immer noch einer Anzahl von nicht kaufmännischen Fähigkeiten, um einen rohen Hörerkreis zu befriedigen. Ja, noch in diesen Niederungen wird die Naivität ein leichteres Spiel haben als die Absichtlichkeit. Die Absicht verstimmt; und merkwürdigerweise hat die Menge für sie empfindlichere Ohren als der einzelne. Ist es nicht bezeichnend, daß die ganz großen Treffer verhältnismäßig so häufig auf Erstlingswerke fallen? Daß die glücklichen Autoren dann trotz allem redlichen Mühen nie wieder einen Erfolg von gleicher Stärke erringen? Die völlige Unbefangenheit hat sie zum Siege geführt. Schon die Bewußtheit, die der Ruhm unvermeidlich mit sich bringt — so weitab sie auch von Berechnung sein mag — stört ihnen vielleicht das Konzept.

Der Theatererfolg ist unberechenbar. Nicht nur für den Autor selbst, sondern ebenso für das nüchterne Urteil der Sachverständigen. In der Regel bleibt er aus, wo alle Welt ihn erwartet hat, und kehrt überraschend ein, wo niemand ihn voraussah. Wer ihn prophezeit, gleicht den gelehrten Wettermachern, deren Prognose zwar aus einer Fülle von Beobachtungen und Erfahrungen geschöpft ist, aber trotzdem gewöhnlich nicht zutrifft. Sie haben hundert Faktoren richtig erwogen; nur der hundertunderste, der den Ausschlag gibt, entging ihrem fachmännischen Scharfblick. Ob ein Stück auf künstlerische Bedeutung Anspruch erheben darf oder nicht,

das wird der Kenner mit einiger Sicherheit zu begutachten wissen, wenngleich auch hierbei, je nach seinem Standpunkte, Überschätzung und Verkennung nicht ausgeschlossen sind. Ob es jedoch dem Publikum gefällt oder nicht, diese Frage kann nur durch die erste Aufführung beantwortet werden, und nicht einmal die gewährt für den Umfang und die Dauer des Erfolges einen zuverlässigen Maßstab. Zuweilen verschwindet ein Stück, das am ersten Abend mit stürmischem Beifall empfangen wurde, nach wenigen Wiederholungen; zuweilen schwillt nach einer ursprünglich lauen Aufnahme das Interesse des breiteren Publikums lawinenartig an. Tausend äußere Zufälle wirken zusammen, um den Erfolg der „Premiere“ zu entscheiden, tausend andere, um jene immer weiter sich ausdehnenden Ringwellen zu erzeugen, welche die trägen Massen der nur gelegentlichen Theaterbesucher in Bewegung bringen. Wie unendlich viel von der Aufführung, von der Besetzung jeder einzelnen Rolle abhängt, das versteht sich ja von selbst; aber auch der beste Schauspieler ist nicht jeden Tag gleich gut disponiert, und die kleinste Schwankung seines körperlichen oder seelischen Gleichgewichtes kann bewirken, daß er gerade im verhängnisvollen Augenblicke hinter seinem sonstigen Können zurückbleibt und dadurch das Gesamtbild ungünstig verschiebt. Nun gar das gefürchtete Sichversprechen — wie oft schon hat es feierliche Andacht in Gelächter aufgelöst, die Stimmung eines ganzen Abends rettungslos zerstört! Andererseits wieder hat manch heiteres Stück die widerstrebende Laune der Zuschauer erst mit Hilfe irgend eines weder vom Autor noch von den Darstellern beabsichtigten

Zwischenfalles zu jenem „urkräftigen Behagen“ hingerissen, das die Lustigkeit ebenso willig entgegenbringt wie empfängt.

Doch damit nicht genug — die Fragestellung, was dem Publikum gefällt und was nicht, geht bereits von einer falschen Voraussetzung aus. Gibt es denn überhaupt „das Publikum“? Gibt es nicht vielmehr zahlreiche, grundverschiedene Publika? Kommt für das Geschick eines Bühnenwerkes neben der Besetzung der Rollen nicht auch die Besetzung der Bänke des Zuschauerraumes in Betracht? Man werfe nicht ein, daß in großen Städten bei allen Erstaufführungen ein fester Stamm von Besuchern sich wiederfindet. Nirgends füllen diese Immeranwesenden das ganze Haus. Nur ein Dutzend Enthusiasten, ein Dutzend Mißvergnügte mehr oder weniger, und die Physiognomie des Abends wird sich merklich ändern; denn in jeder Menschenmenge können wenige Entschiedene viele Gleichgiltige zu blinder Gefolgschaft nachziehen. Leider sind es ja auch keineswegs immer die wahren Freunde der Kunst, die sich zu den bunten, geräuschvollen und verwirrenden Eindrücken der Premiere drängen; doch indem sie auf die Gelegenheit eines stilleren, gesammelteren theatralischen Genusses harren, versäumen sie leicht den Anschluß. Der Bühnendichter sieht sich somit der schlimmen Gefahr preisgegeben, niemals vor jenes Publikum zu gelangen, für das sein Werk bestimmt ist. Bücher, Bilder und Statuen können ruhig warten, bis sie von Leuten aufgefunden werden, denen sie etwas zu sagen haben; ein Stück, das nicht mehr aufgeführt wird, weil die Zufallsgemeinde des ersten Abends ihm keinen Geschmack

abgewinnen konnte, hat sein eigentliches Dasein auf absehbare Zeit eingebüßt. Als eine der herrlichsten Schöpfungen der deutschen Literatur, Grillparzers „Weh dem, der lügt!“, von dem vormärzlichen Wiener Burgtheaterpublikum hingerichtet wurde — sollten damals nicht in Wien tausend Menschen vorhanden gewesen sein, welche die Schönheiten dieses Meisterwerkes hätten würdigen können? Sie waren aber bedauerlicherweise abwesend. Das eine Publikum statt des anderen, und der größte Dramatiker Österreichs hätte die zweite Hälfte seines Lebens nicht in Verbitterung und halber Vergessenheit zugebracht.

Wer sich unterfangen wollte, für den Theatererfolg irgendwelche Regeln aufzustellen, der müßte zunächst in eines der dunkelsten und am wenigsten erforschten Gebiete der Seelenkunde hineinleuchten: die Massenpsychologie. Von den Gefühlen und Instinkten eines Menschenschwarms wissen wir nur so viel, daß sie keineswegs der Summe aus den Gefühlen und Instinkten der einzelnen Menschen entsprechen, die diesen Schwarm zusammensetzen. Eine Gesamtheit kann je nach Umständen gescheiter oder dümmer, hochherziger oder grausamer, feinsinniger oder stumpfer sein, als ihre Mitglieder, jeder für sich allein, es wären. Wer hat nicht schon an sich selbst die Erfahrung gemacht, daß er inmitten einer Menge plötzlich ganz anders empfand wie daheim; daß Regungen in ihm auftauchten, deren er sich nie fähig geglaubt, Gesinnungen in ihm schwiegen, die er für unerschütterlich gehalten! Sein individuelles Empfinden ist vom Gesamtempfinden überwältigt worden. Denn seltsamerweise wird eine Menge, mag sie auch noch so

buntscheckig zusammengewürfelt sein, in dem Augenblick, wo ein gemeinsamer starker Eindruck sie trifft, selbst zum Individuum, zu einer geschlossenen Kette, deren Glieder ein unausgesetzter elektrischer Strom verbindet. Hinterher freilich, wenn die Kette sich löst, tritt das Einzelbewußtsein wieder in seine Rechte, und auf dem Heimweg begreift manch einer nicht mehr, daß er mitgehöhnt oder mitgejubelt hat. Vielleicht sogar schämt er sich dessen aus Herzensgrund ... hinterher.

Wer nach alledem noch immer die mathematische Formel sucht, um den Tantiemenregen des Theatererfolgs auf sich herab zu beschwören, dem ist nicht zu helfen. Den Geschäftsleuten aber, die mit ihrem Pfunde wuchern möchten, und noch mehr den armen Teufeln, die unbeirrbar Stücke schreiben, weil, wie sie sagen, sie darauf angewiesen sind (entsetzlicher Gedanke, auf den Zufall angewiesen zu sein!), denen kann man nur raten, ihre Zeit und ihren Verstand aussichtsreicheren Unternehmungen zuzuwenden. Die Theaterschriftstellerei ist nicht das Tischleindeckdich, als das sie angepriesen oder angeschwärzt wird. Sie ist ein saures und ungewisses Brot, auch für die Besten und Fähigsten.

Diesen letzteren wird es umso ferner liegen, vor oder während der Arbeit die Chancen des Erfolges abzuwägen, je erfahrener sie sind. Sie kennen zu genau die Fruchtlosigkeit eines solchen Beginnens, und in ihrem eigenen Interesse vermeiden sie es daher, sich über eine Frage den Kopf zu zerbrechen, deren Entscheidung außerhalb ihres Machtbereiches liegt. Sie wissen, daß nur die Phantasie in straffer Anspannung und Konzentration das Gedeihen und Gelingen ihres Werkes verbürgen

kann, und daß die Berechnung, wenn sie etwa in einer nüchternen Stunde sich einmischen will, aus Berechnung hinweggescheucht werden muß.

Darum sollte doch endlich das Gerede über Tantiemenjagd und Tantiemenbeute verstummen. Es lockt die gemeinen Seelen an und schreckt die vornehmen ab. Es hält der jugendlichen Einbildungskraft einen Blendspiegel vor und führt den Hunger auf einen hoffnungslosen Irrpfad. Es verleidet künstlerischen Naturen einen ohnehin so klippenreichen Beruf, indem es sie vor die Wahl stellt, entweder wegen ihrer Mißerfolge verlacht oder wegen ihrer Erfolge verdächtigt zu werden.

Man rühme das Gute und geißele das Schlechte; man kämpfe für den Sieg des Echten über das Unechte. Aber ob jemand Geld verdient oder nicht, das ist — wie überall, so auch hier — seine Privatangelegenheit.

Mein Erstlingswerk?*)

Die Geschichte meines Erstlingswerkes? Ich soll also wirklich schon über mich selbst Geschichte schreiben? Die Legion der Selbstbiographien um eine vollständig unberechtigte Nummer vermehren? Ach, ich fühle mich so ganz und gar nicht historisch gestimmt! Wie soll es mir gelingen, mit ruhigem Blick in die Vergangenheit zu schauen, während all meine Wünsche ihr sehnsüchtiges Antlitz nach der Zukunft hinwenden! Von den tausend Masten, mit denen der Jüngling in den Ozean hinausstrebt, sind mir zwar schon einige abhanden gekommen; aber es blieben noch so viele übrig, um fröhlichen Sinnes die Meerfahrt zu wagen. Autobiographien hingegen sind das gerettete Boot, auf welchem der Jubelgreis still in den Hafen treibt. Zwar könnte man mir das Beispiel von manchen meiner noch jüngeren und jüngsten Kollegen vorbildlich anführen, die, nach ihrem eigenen Gebaren zu schließen, auf ihrem Denkmal geboren werden und schon ihr erstes Liebeslied und ihre erste Abhandlung über den Endzweck der Kunst sub specie aeterni betrachten. Diese Sangeshelden, welche das kaum erlangte Zeugnis der Reife durch Zeugnisse der Unreife in Schatten stellen, sind viel zu aber-

*) Geschrieben für die von Karl Emil Franzos herausgegebene Sammlung „Die Geschichte des Erstlingswerks“.

gläubisch, um etwas Freies, Gerades und Ehrliches zu schaffen; denn sie glauben mit heißer Inbrunst an sich selbst und an ihre heilige Dreieinigkeit als Lyriker, Epiker und Dramatiker. Sie ahnen nicht, daß der steile Anstieg zu den Höhen der Kunst im Tale des Zweifels beginnt. Die Beneidenswerten! Ach, wie vergnüglich muß es sein, von diesem strotzenden Persönlichkeitsgefühl keinen Augenblick im Stich gelassen zu werden. Wieviel weniger Arbeit und nagende Sorge gehört zu der Gepflogenheit, in den Spiegel zu sehen, als zu dem redlichen Versuch, ihn seiner Zeit vorzuhalten.

Nein — wenn es uns ernst ist mit unserer ernsten Sache, dann sollten wir wirklich keine Stunde übrig haben, um an uns zu denken, und erst recht keine, um von uns zu sprechen. Und deshalb pocht mir das Herz und zittert mir die Hand, indem ich von mir selber sprechen soll, und ich habe ein niederträchtig schlechtes Gewissen. —

Mein Erstlingswerk? Schon türmen sich neue Zweifelsfragen. Ich habe — frei heraus gesagt — gar keine Ahnung, was eigentlich mein Erstlingswerk ist. Mit der früh entwickelten Bosheit, wie sie geborene Verbrechernaturen kennzeichnet, machte ich bereits Verse in jenem zarten Kindesalter, in dem andere geistreiche Knäblein sich ihre Zukunft lediglich in der Gestalt eines Zuckerbäckers vorzustellen vermögen, der seine sämtlichen Erzeugnisse selbst aufißt. Nähme ich es also wörtlich mit meinen Erstlingen, so müßte ich von jenen lyrischen Ergüssen sprechen, die in meinem siebenten Lebensjahr entstanden sind und sich literarhistorisch auf die entscheidende Anregung der Kinderreime und Fibelverse

zurückführen lassen. Natürlich gebe ich gerne zu, daß ich meine Vorbilder nicht ganz erreichte und noch weniger mich zu einem eigenen, individuellen Stil aufzuschwingen vermochte. Auch muß ich einräumen, daß der poetische Gehalt jener Dichtungen — zumal derjenigen, welche vor mein zehntes Lebensjahr fallen — mehr auf Intuition als auf Weltkenntnis und Erfahrung zurückzuführen ist. Selbst das Lustspiel in gereimten Versen, das ich im vollendeten zehnten Jahre als erste größere Konzeption mir gestattete, kann ich heute gegenüber den Anforderungen eines vorgeschrittenen Realismus nicht aufrecht erhalten. Denn es ist — ganz zu geschweigen von unleugbaren technischen Mängeln — in der jetzt endgiltig abgetanen Romantik stecken geblieben. Sämtliche handelnde Personen sind — Blumen, und als Ort der Handlung schreibe ich vor: Das Blumenreich. — Man sieht: ein vollständig unmögliches Milieu. Ich muß deshalb alle Anerbietungen von Theaterdirektoren, dieses Stück zur Aufführung zu bringen, zurückweisen — wären sie auch noch so verlockend. Man denke auch nur an die Besetzungsschwierigkeiten! Welches Theater wäre im stande, mir ein ganzes Personal glaubwürdiger Blumengestalten zur Verfügung zu stellen? Und bevor ich Konzessionen mache, bevor ich mein dramatisches Erstlingswerk dem veränderten Geschmack einer kritischen Gegenwart anbequeme — lieber lasse ich es ganz unaufgeführt. — Halt! Daß ich nichts unterschlage! Einmal ist es doch aufgeführt worden; über eine Bühne ist es doch gegangen — und zwar mit dem entschiedensten Erfolge: über die Bühne meines Puppentheaters. Neidische Menschen werden freilich behaupten, der große

Erfolg sei nur dem Umstand zu verdanken, daß im Parterre die Verwandten des Autors in der Mehrzahl gewesen. Und allerdings — ich kann es nicht leugnen: Das Premierenpublikum bestand ausschließlich aus meinen beiden jüngeren Geschwistern. Ja, wenn ich ganz offen sein soll, auch diese klatschten vielleicht nicht aus Enthusiasmus. Es beseelte sie weit mehr — entsprechend den aristotelischen Regeln — Mitleid und Furcht. Mitleid mit sich selbst, Furcht vor dem Autor. Denn ich war der Ältere und Stärkere, und in jenem zarten Knabenalter nimmt die berechtigte Antikritik gar so leicht elementare Formen an.

Der Weltruf, den dieser erste dramatische Versuch im Kreise meiner engsten Familie errang, ermutigte mich, auf der so glücklich eingeschlagenen Bahn unentwegt weiter zu schreiten, und so dichtete ich denn in den schaffensfreudigen Jahren zwischen Untertertia und Oberprima eine Reihe von historischen Tragödien, deren ganze Traurigkeit zu schildern weder der Raum noch die Kraft meiner Feder ausreicht. Nur ist es leider ein schwieriges Ding, zwei Herren auf einmal zu dienen; das hat sogar der Olympier Goethe als Staatsminister seufzend empfunden. Auch ich ging aus dem Dilemma zwischen meiner gesegneten Fruchtbarkeit als Tragiker und meiner amtlichen Stellung als Gymnasiast nicht ungestraft hervor. Wie könnte man auch den Verben auf μι oder den Sätzen mit quin und quominus eine freie Seele entgegenbringen, wenn man gleichzeitig damit beschäftigt ist, irgend einen beweinenswerten Hohenstaufen in der Blüte seiner Jahre aufs Schafott zu schleppen! Die Folgen blieben nicht aus. Die Zahl

fünf — die geheiligte Zahl des Dramatikers, der fünfaktige Trauerspiele in fünffüßigen Jamben schreibt — erschien immer häufiger in roter Tinte unter meinen Exerzitien. Und als ich nun gar die Pflichtvergessenheit so weit trieb, meinem gestrengen Professor einige Gesänge der Odyssee in selbstverfaßter metrischer Übertragung vorzulegen, da hielt er mir eine Standrede, die mir heute noch Wort für Wort im Gedächtnis widerhallt. „Was! Sie verlegen sich auf solche Allotria, statt Ihre Zeit auf die Grammatik zu verwenden! Glauben Sie, daß dies so weiter gehen kann? Ich warne Sie; denn Sie sind auf einer schiefen Ebene." So sprach der weise Pädagog; ich war zerknirscht, zerschmettert, zermalmt und — dichtete heimlich weiter. Und gerade das Martyrium, welches ich solchergestalt für meinen Beruf zu erleiden hatte, gab mir den edlen Schmerz und den markigen Ton der Entrüstung, der aus den umfangreichen Monologen meines Konradin machtvoll zurückklang.

Mein Erstlingswerk? Nein, unter all diesen vorzeitigen Fingerübungen werde ich es nicht suchen dürfen. Es ist denn doch ein anderer Begriff, der unter diesem schönen Frühlingsnamen verstanden wird. Die Kunst ist kein Knabenspiel, und nicht einmal des Jünglings erstes Werk bedeutet in allen Fällen sein Erstlingswerk. Will man das Wort in seiner rechten Bedeutung fassen, so kann es nur gelten für jene Schöpfung, in welcher man sich zum ersten Male erschöpft, für jene stille Entscheidungstat, welche über uns kommt wie ein Sonnenaufgang, wie ein Frühling, wie ein wuchtiges Schicksal und eine große Liebe. Es ist der Augenblick, wo in

der Mauer, die unsere Jugend umringte, sich plötzlich und ungeahnt ein goldenes Tor erschließt, und in seligem Rausche, schüchtern und tollkühn zugleich, treten wir hinaus in den jungen Tag, in die Kunst und in das Leben. Bei den Großen erwächst in solcher Stunde ein frühes Meisterwerk, bei uns Kleinen oft nur eine stammelnde, fehlerreiche Schülerarbeit, die uns aber dennoch heilig bleibt und in das ehrenvollste Alter noch hinüberleuchtet wie ein Strahl des Morgens und der Jugend. Einerlei, ob dieses wahrhafte Erstlingswerk verfehlt ist oder vollendet; einerlei, ob es niemals die Werkstatt verließ, oder rauschenden Erfolg gewann — das gilt unserer väterlichen Liebe gleich. Mögen wir längst darüber hinausgewachsen sein, mögen wir gern und willig uns selbst zum besten haben — hier verstummen Spott und Scherz. Auch ich habe ein solches Erstlingswerk erlebt und erlitten.

Es erwuchs aus den ernsten inneren Kämpfen der Berufswahl und behandelte die Tragödie eines Dichters. Christian Günther hieß mein Held — der unglückliche, schlesische Lyriker, der rettungslos hin und her schwankend zwischen einem Beruf, den er nicht liebte, und einem, den er nicht auszufüllen vermochte, zu Grunde ging. Einen tragischeren Konflikt konnte ich mir damals — mit neunzehn Jahren — nicht denken; denn in einem ähnlichen Zwiespalt marterte sich meine eigene Seele. Ich sollte eine Entscheidung treffen, die doch außerhalb meiner Einsicht und meines Willens lag . . .

Mit neun Jahren gab ich leichten Herzens auf die Frage meiner engeren Zeitgenossen, was ich einmal werden wolle, die Antwort: Ein Dichter. Mit neun-

zehn aber wußte ich, daß man ein Dichter nicht werden kann, wenn man es nicht ist. In bangen Zweifeln legte ich mir immer und immer wieder die Frage vor: Hast du die Berechtigung, dich dafür zu halten? Und ich verneinte diese Frage, gründlicher und schonungsloser, als es später meine unbarmherzigsten Kritiker getan haben. Ich verfaßte leidenschaftliche Gedichte über das Thema, daß ich nicht berufen sei, Gedichte zu machen, Nekrologe auf meine selig entschlafenen Jugendträume, Liederblüten, die aus dem Grabhügel meiner eingesargten Gymnasiastenpoesie emporsproßten. Nichts erschien mir so kläglich, wie ein verfehlter künstlerischer Beruf, aber auch nichts so trostlos, wie ein der Kunst abgewandtes Dasein. Ich beschloß daher zu tun, was schon so mancher Raffael ohne Hände getan hat: wenn ich selber nichts konnte, wollte ich zum mindesten genau erforschen, was andere gekonnt. Ich rüstete mich, ein Gelehrter zu werden; ich studierte mit Feuereifer Literatur und Germanistik, und da mein Christian Günther durchaus nicht auf die Bühne kommen wollte, so schrieb ich eine gründliche Abhandlung über ihn und gab seine etwas verstaubten Verse mit erstaunlichen Anmerkungen heraus.

Da gab mir der Zufall einen menschenfreundlichen Wink, nicht ganz zu verzagen, und bewirkte eine vorläufige Entscheidung zu Gunsten meiner verwegensten Herzenswünsche. Das Theater öffnete mir seine mit dreifachem Erz gepanzerten Pforten ... Freilich, an mein Trauerspiel voll Sturm und Drang wagte sich die vorsichtige Weisheit der Kulissenmenschen nicht heran; aber in meiner hellen Vaterfreude sagte ich mir: Besser ein Akt auf der Bühne, als fünf im Kasten! —

Ach, wer sich nur noch ein einziges Mal so freuen könnte, wie ein zwanzigjähriger Autor, der zum ersten Male aufgeführt werden soll! Nicht eine Sekunde zweifelt er daran, daß es sich hier um ein Ereignis von weittragender Bedeutung handelt, und daß sein ganzes Volk nichts anderes zu tun hat, als mit atemloser Spannung diesem kulturhistorischen Wendepunkt entgegenzuharren. Und wenn der große Tag endlich angebrochen ist und sein Name an allen Straßenecken festlich prangt, da wundert er sich nur über eins: wie wenig die äußere Physiognomie der Stadt sich verändert hat. Die Leute gehen ruhig ihren Geschäften nach, ganz wie sonst; kaum daß jemand im Vorbeischlendern einen flüchtigen Blick auf den sensationellen Theaterzettel wirft. Aber es liegt doch etwas in der Luft; es ist die Ruhe vor dem Gewitter . . .

Die Arbeit, der ich diesen Vorschmack der Seligkeit verdankte, war ein kleines Lustspiel in gereimten Versen „Die Aufrichtigen". Ich hatte es ganz nebenbei geschrieben, als Spielwerk müßiger Stunden, als Erholung von den Schaffenswehen meiner Tragödie. Gewiß wäre auch ihm das gleiche Los beschieden gewesen, einsam und ungeliebt in einer Schieblade meines Schreibtisches zu altern, hätte es nicht bei einer Preiskonkurrenz eine ehrenvolle Erwähnung davongetragen. Das rührte den gestrengen Bühnenmonarchen meiner Vaterstadt, und so rückte der gewaltige Moment heran, den ich eben geschildert habe. Ich verließ die Hörsäle der Universität und eilte heimatwärts, um den Proben und der ersten Aufführung beizuwohnen. Ich war schon oft zu Hause angekommen; diesmal aber kam ich nicht an, sondern

ich „traf ein“. Das ist ein ganz beträchtlicher Unterschied.

Wie nicht anders möglich, endeten meine überspannten Erwartungen mit einer handgreiflichen Enttäuschung. Mein Stückchen fand zwar eine beifällige Aufnahme; ich wurde zwar von den freundlichen Darstellern auf die Bühne gezerrt und durfte mich, mehr erblassend als errötend, vor meinen Mitbürgern verneigen; aber das Triumphatorgefühl dauerte nicht lange. Nach dem Abend des vermeintlichen Sieges graute ein entsetzlicher Morgen heran; es war der Morgen meiner Hinrichtung. Der Kopf, den ich mir zu Gunsten der Mit- und Nachwelt zerbrochen hatte, fiel unter dem Henkerbeil der Kritik mit dumpfem Schall zu Boden. Da hatte ich die haarscharfe Deduktion meiner völligen Talentlosigkeit schwarz auf weiß und konnte sie trostlos nach Hause tragen. — —

Und doch diente mir diese bitterliche Erfahrung zum Heil. Es keimte mir zum ersten Male aus ihr etwas wie ein trotziges Kraftgefühl. Ich empfand mich in einer Kampfstellung und beschloß, den Fehdehandschuh aufzunehmen. Jetzt bin ich verpflichtet, ihnen zu beweisen, daß ich doch etwas kann, dachte ich mir; jetzt werde ich alles auf die eine Karte setzen! Merkwürdiger Widerspruch: ich hatte mir vorher tausendmal gesagt, daß ich kein Talent habe; jetzt, wo die anderen es mir sagten, wollte ich es nicht mehr glauben.

Auch das ist also die Geschichte eines Erstlings — meines Debüts auf dem Theater.

Aber vielleicht habe ich das vieldeutige Wort noch immer nicht richtig gedeutet — richtig im landläufigen

Sinne. Ein hochgeneigtes und hochverständiges Publikum begreift unter unserem Erstlingswerk etwas ganz anderes: das Werk, worunter es zum ersten Male sein bestätigendes Siegel gedrückt und seine wichtige gegenzeichnende Unterschrift gesetzt hat, indem es in die Hände klatschte oder in die Leihbibliothek lief. Der erste Erfolg! Für die Welt bist du nichts, als die Summe deiner Erfolge. Sie sind die Früchte, an denen sie dich erkennt, die Titel, welche sie dir verleiht, die Etikette, welche sie dir aufklebt. Vielleicht bist du weniger wert, als deine Erfolge, vielleicht auch mehr: für sie ist das gleichgiltig. Der Erfolg ist dem Künstler gewiß unentbehrlich; aber er ist ihm auch gefahrvoll. Er heftet sich an seine Fersen wie eine Geliebte und wie eine Klette; selten gewährt er dauerndes Glück; aber ob man ihn liebt oder verwünscht, man wird ihn niemals wieder los. Es gibt Künstler, die durch einen zufälligen Erfolg auf eine ganz andere Bahn verschlagen worden sind als diejenige, welche Überzeugung und freie Wahl ihnen vorschrieb; sie erniedrigen sich zu ihren eigenen Nachahmern, und was sie zuerst schufen, weil sie mußten, das wiederholen sie nun in immer schwächerem Aufguß, weil es gefällt. Es gibt auch Künstler, die unverwirrt und rüstig weiterstreben, aber sich vergeblich abmühen, den unerwarteten Erfolg irgend einer Bagatelle durch ernste Taten zu erreichen oder gar zu verdunkeln. Deshalb darf man seinen Erfolgen niemals zu viel vertrauen; man muß diplomatisch mit ihnen verkehren wie mit einer sogenannten befreundeten Macht; indem man sich sonnt in den Strahlen ihrer Gunst, muß man bis an die Zähne bewaffnet bleiben, stets

auf der Hut, sich nicht überrumpeln, nicht unterjochen zu lassen.

Während ich, volle dreiundzwanzig Jahre alt geworden, im Geist noch immer die Pläne zu historischen Trauerspielen und philosophischen Epopöen wälzte, schrieb ich — ganz nebenbei, wie ich damals glaubte — ein kleines Lustspiel, betitelt „Unter vier Augen". Ein Erlebnis, das mir ein Freund erzählte, gab mir die grundlegende Situation: zwei Eheleute erwarten eine Gesellschaft, und es kommt niemand. Wie wäre es, sagte ich mir, wenn die beiden gerade bei dieser Gelegenheit zum ersten Male die Stimmung fänden zu traulicher Aussprache, und so entstand in wenigen Tagen das einaktige Stückchen. Als ich es meinen Freunden vorlas, faßten sie ihr kritisches Urteil dahin zusammen, es sei keinen Schuß Pulver wert, und ich war überzeugt, daß sie recht hätten. Später ging das Lustspiel mit Glück über alle Bühnen und erschloß mir die dreifach gepanzerten Herzen der Theaterdirektoren. Da hatte ich nun meine Etikette weg. Ich war geprägt und gestempelt und im Besitz der nur persönlich giltigen Konzession, zeitlebens einaktige Lustspiele zu schreiben. So und nicht anders bin ich zur Welt gekommen, und damit hätte ich denn — Gott sei gelobt — die Geschichte meines Erstlingswerkes zu Ende gebracht.

Und doch — es gibt vielleicht noch eine letzte und höchste Auffassung vom Erstlingswerk, und ich habe die Pflicht, auch ihr gerecht zu werden. Nicht der Dilettantismus des Knaben, nicht die freudig unbewußte Jugendtat, nicht der halb zufällige erste Erfolg, sondern der zusammenfassende künstlerische Ausdruck einer ge-

reiften und abgeschlossenen Persönlichkeit. Dann wäre das Erstlingswerk das erste Werk, welches nicht nur das Publikum zufriedenstellt, sondern auch den Autor, das erste, unter welches auch er stolz aufatmend sein Siegel drückt: Seht her, das bin ich, hier bin ich ganz. Die Entstehungsgeschichte dieses Werkes vermag ich aber nicht zu erzählen. Denn solange man irgend der rückwärtsschauenden Jubelgreisstimmung entgehen kann, solange glaubt man niemals, daß man ein solches Werk schon geschrieben hat; aber man hofft um so sicherer: das nächste wird es werden.

Der nächste Morgen

Wer von euch hat noch nicht daran gedacht — an diesen seltsamen, geheimnisvollen Morgen, an den nächsten Morgen nach dem letzten Tage unseres Lebens! Ich wenigstens denke oft daran, mit einer unwiderstehlichen vorzeitigen Neugier, wie ein Kind an die Türe eines ewig verschlossenen Gemaches denkt, zu welchem nur der Vater den Schlüssel hat. Nichts ist so gewiß, als daß dieser Morgen anbrechen wird; all meine Pläne und Ziele, all meine Hoffnungen und Befürchtungen mögen sich als trügerisch erweisen: in dieser einen Voraussicht habe ich keine Enttäuschung zu gewärtigen. Deshalb interessiert er mich so überaus — der Morgen, an welchem ich aufgehört haben werde, für irgend etwas Interesse zu empfinden.

Ich weiß, daß dieses Interesse auf einer ziemlich törichten Illusion beruht; ich halte es für wahrscheinlich, daß jener Morgen mich vollständig gleichgiltig lassen würde, wenn ich ihn miterlebte. Ein Morgen wie andere mehr. Die Sonne wird aufgehen mit der unübertroffenen Pünktlichkeit, welche die Höflichkeit der Natur ist. Drunten auf der Straße werden die Gassenbuben sich lärmend zu dem gleichen Spiele anschicken, das sie gestern und vorgestern spielten. Die elektrischen Bahnen werden vorüberklingeln, die Lastwagen eilig und

geräuschvoll daherrollen; die Menschen werden nach allen Richtungen schlendern oder hasten, je nach der Dringlichkeit ihrer Tagesaufgabe, und vor dem Haustor gegenüber wird der Fleischerbursche mit der Köchin schäkern. Das tausendmal erblickte Bild wird unverändert sich wiederherstellen — gerade als ob nichts geschehen wäre. Und es ist auch nichts geschehen, wenigstens nichts anderes, als was alle Tage geschieht: ein Tropfen ist versiegt in dem uferlosen Ozean der Lebendigkeit, dem fortwährend mächtige Ströme zufließen aus unversiegbaren Quellen; ein Einzelleben hat aufgehört, wie Milliarden vor ihm und Milliarden nach ihm; nur ist es zufällig diesmal das meinige.

Diese verwünschten Gassenbuben! Sie ahnen gar nicht, wie gut sie es haben. Ihre Kleider sind zerfetzt; ihr Gesicht ist ungewaschen, ihr Kopf ungekämmt; sie müssen barfuß durch die Welt traben, weil ihre Eltern nicht die Mittel besitzen, ihnen Schuhe zu kaufen; aber sie sind so unverschämt lebendig! Sie haben noch nicht einmal den Gedanken der Vergänglichkeit erfaßt; sie würden darauf schwören, daß sie morgen und übermorgen hier genau so spielen werden wie gestern und vorgestern und dann weiter, immer weiter — ohne Ende. Ja, ihr protzigen Fürsten des Lebens — ich war auch einmal so reich wie ihr und bin doch unter die Proletarier des Todes geraten, unter die unzählige Armee der Gewesenen. Das ist ein jämmerliches Bettelvolk, sage ich euch. Denkt euch nur einen stets wohlgekleideten Herrn, der jetzt für sein Leben gern mit euch zerlumpt, zerzaust und barfuß herumtollen möchte, und der es nicht darf, in alle Ewigkeit nicht dürfen wird, weil er tot ist. Nicht

wahr, da lacht ihr über den Pechvogel, ihr schadenfrohen Rangen, und dünkt euch ganz unbeschreiblich erhaben?

Ihr seid es auch! Und nicht nur ihr allein. Die ganze atmende Alltäglichkeit ist verwandelt, verzaubert, verklärt. Wo hatte ich denn nur meine Augen, so lang ich lebte! Die Wunder, die mich von früh bis spät umringten, warum nahm ich sie so gelassen hin? Das Bild, das sich mir unablässig darbot — warum entdeckte ich nicht rechtzeitig seine unerschöpfliche Anziehungskraft? Bei meiner armen Seele, ich habe das Beste versäumt. Denn so gewöhnlich und regelmäßig dieser Morgen auch sein mag — in meiner Phantasie ist er herrlicher als alle anderen.

Ja, ich habe das Beste versäumt. Betrachte ich von diesem Punkte aus mein Leben, dann geht es mir wie Leuten, die soeben zu einer großen Reise aufgebrochen sind und das unbehagliche Gefühl nicht los werden, daß sie etwas ganz besonders Wichtiges vergessen haben. Und sie dachten doch so lange und geflissentlich darüber nach, was alles sie mitnehmen wollten; sie standen doch so beschaulich vor Kisten und Kasten, bevor sie den Koffer schlossen. Ich freilich brauche mir nicht wie sie den Vorwurf der Vergeßlichkeit zu machen. Ich habe zwar manche Stunde vertrödelt, in der ich das Gepäck meines Geistes hätte bereichern können; ich bin an mancher winkenden Erscheinung achtlos vorübergehuscht, die bereit gewesen wäre, mir einen Zipfel vom Schleier des Weltgeheimnisses aufzuheben; aber gerade das, was ich am liebsten noch mitgenommen hätte, das war all meiner Mühe verriegelt und unzugänglich: eben jener erste Morgen, den ich nicht mehr erlebe.

Und wer weiß? Es wird vielleicht gerade an diesem Morgen die Antwort auf eine Frage gefunden, um deren willen ich mir mein ganzes Leben hindurch umsonst den Kopf zerbrach; es wird vielleicht zu einem Ziele vorgedrungen, das zu erreichen oder wenigstens vorauszuschauen der höchste Wunsch und Zweck meines Erdenwallens gewesen ist. Vielleicht wird ein Riesentunnel durchgeschlagen, für dessen Gelingen ich Jahrzehnte angestrengter Tätigkeit eingesetzt, dessen Plan ich entworfen, dessen Bau ich geleitet, zitternd, ob ich nicht die Richtung verfehlt. Vielleicht auch stürzt die eiserne Mauer eines Vorurteils, die ich unermüdlich berannt und belagert habe, während in meinem Rücken kühle Spötter ihr überlegenes Unmöglich zischelten. Welch ein Triumph! — Aber ich werde nichts davon erfahren. Alle übrigen werden die große Neuigkeit gemächlich in der Morgenausgabe lesen; nur mir allein wird diese Nummer nicht zugehen, obgleich ich auf das Blatt abonniert war. Meine Freunde werden sagen: „Schade; das hätte er noch erleben sollen!" Aber sie können mir die bedeutsame Nachricht nicht nachsenden, wie sie es sonst wohl taten, wenn ich in einer entlegenen Sommerfrische weilte. Jede Postverbindung ist abgeschnitten, und selbst ein dreifach dringendes Telegramm könnte mich nicht mehr einholen. „Unbestellbar" lautet der technische Ausdruck dafür. Meine Freunde werden sich damit begnügen müssen, untereinander die müßige Frage aufzuwerfen: „Was würde er wohl dazu gesagt haben?" Und es ist wirklich zu dumm, daß ich so triftig verhindert bin, auch nur ein Viertelstündchen lang mit ihnen darüber zu plaudern!

Man erzählt dem gläubigen Volke, daß an jenem nächsten Morgen etwas Neues beginnt — ein sogenanntes besseres Jenseits. Ich muß bekennen, daß mich diese Aussicht zunächst wenig befriedigt. Es ist ungefähr so, als wollte man mir einen fesselnden Roman aus der Hand reißen, gerade in dem Augenblick, wo ich beim spannendsten Kapitel angelangt bin, und mir zum Ersatz einen anderen versprechen, der noch viel, viel schöner sei. Ich zweifle, ob ich für diesen sofort die nötige Teilnahme fände; dazu müßte ich wenigstens den anderen erst ausgelesen haben. Ich weiß ja, daß der große Diesseits- und Menschheitsroman mittlerweile unablässig sich weiter spinnt, daß an dem fatalen Morgen wie an jedem vorausgegangenen „Fortsetzung folgt".

Verhältnismäßig spät wurde meine Teilnahme für diesen Roman geweckt, nämlich in einem Zeitpunkt, wo er schon seit etlichen tausend Jahren im Erscheinen begriffen war. Ich mußte erst geboren werden, mußte lesen und verstehen lernen; dann aber wurden mir sofort die bereits vorliegenden Bände nachgeliefert, und gestrenge Schulmeister nötigten mich zu ihrer Lektüre, ohne abzuwarten, bis ich von selbst danach verlangen würde. Man führte mich ein in den großen Zusammenhang des Geschehenen und Gewordenen; denn der weitaus überwiegende Teil aller menschlichen Bildung ist Geschichte. Auf vergangene Tatsachen gründet sich der Glaube; auf die ererbte Weisheit unzähliger Generationen stützt sich die Wissenschaft; aus den vollbrachten Leistungen vieler Jahrhunderte offenbart sich die Kunst. Wie lächerlich wenig addiert der Tag, den wir leben, zu dieser ungeheuren Summe des Überlieferten! Arm und bloß

würden wir dastehen, wenn das Gewesene nicht fortwährend hineinspielte in das Gegenwärtige und ihm Deutung und Inhalt verliehe. Auf die Stufe tierischen Daseins würden wir hinabgedrückt in dem Augenblick, wo die Vergangenheit sich uns verschlösse. Aber zum Glück liegt das merkwürdige Buch der Bücher aufgeschlagen vor den staunenden Blicken jedes neuen Erdengastes, und je weiter er liest, je inniger er von der wogenden Handlung erschüttert wird, desto mehr verwebt und verschlingt sich sein Dasein mit dem Dasein des Geschlechtes, dem er entstammt. Der beste Wert seines Geschickes quillt ihm aus dem Geschicke dieser Gesamtheit; als höchster Sieg seines Schaffens schwebt ihm die Hoffnung vor, daß es in die gemeinsame Schöpfung der Menschheit bereichernd einmünde. Dieser Bereicherung gilt all seine rüstige Strebsamkeit, und aus der liebevollen Vertiefung in das Bild des Gewordenen wächst immer brennender die Wißbegier nach dem Werdenden hervor. Ja, gleich unmöglich wie ein menschenwürdiges Leben, das nicht anknüpft an die Vergangenheit, wäre ein solches, das nicht voraushorchen möchte in die Zukunft. In die Mitte des Weges sind wir hineingestellt; unermessene Weiten trennen uns von seinem Beginn und von seinem Ende. Die kurze Strecke, die wir selbst durchwandern, würde die Mühe nicht lohnen, wenn nicht die Aussicht wäre in die Täler der Vorzeit, und an dieser uns zu erlaben würden wir nicht verdienen, wenn unsere Pulse nicht erwartungsvoll entgegenschlügen dem unbekannten Gipfel.

Aber dorthin ist die Aussicht versperrt. Nicht genug damit, daß wir diesen Gipfel niemals betreten werden,

wir sollen nicht einmal Kunde erhalten von denen, welche dermaleinst droben stehen. Von dem Panorama, das ihnen sich darbietet, wird keine Beschreibung und keine Momentphotographie zu uns dringen; nicht einmal darüber werden wir aufgeklärt werden, ob der Weg, den wir zeitlebens emporstiegen, etwa nur ein Holzweg gewesen ist, und ob die Spitze, die wir als die höchste verehrten, etwa noch von anderen höheren überragt wird.

Und da soll ich es nicht als bittere Zurücksetzung empfinden, daß ich von jenem Morgen an nicht mehr fähig bin, mich für den Fortgang dieser außerordentlichen Geschichte zu interessieren! Nein, ich habe das inhaltreiche Buch mit zu leidenschaftlichem Anteil durchgelesen, als daß ich mir nicht ein Recht anmaßen dürfte, gegen die Unterschlagung der folgenden Kapitel feierlichen Protest zu erheben.

Eine Seligkeit, die mich für diesen unseligen Abbruch entschädigen könnte, vermag ich mir nicht vorzustellen. Sogar in Abrahams Schoße sitzend würde ich bald nach Neuigkeiten lüstern werden, und die schönste himmlische Sphärenmusik würde ich ohne Besinnen dahingeben für ein verworrenes Geräusch, das von der Walstatt meiner leidenden und kämpfenden Brüder herauftönt. Oder soll ich im seligen Stande auch das Gedächtnis an meine menschliche Existenz einbüßen? Soll ich als ein echter und rechter Parvenü gänzlich der Gefährten vergessen, mit denen ich mich geraume Zeit gemeinsam geplagt habe, und die sich noch weiter plagen müssen? Mit einer derartigen erzwungenen Charakterlosigkeit könnte meine Laufbahn als Engel beginnen? Dann freilich hätten die Lebendigen recht, die von jenem

nächsten Morgen ab sich so wenig um mich kümmern werden, als wäre niemals mein Platz in ihrer Mitte und an ihrer Seite gewesen; sie würden mir nur Gleiches mit Gleichem vergelten.

„So schlimm wird es nicht kommen," versichern mir die ehrwürdigen Pfründner, welche durch den gewerbsmäßigen Preis des besseren Jenseits sich ein angenehmes Diesseits zu verdienen wissen. Falls ich ihnen nur aufs Wort glaube mein Leben lang und nebenbei auch noch Treu' und Redlichkeit übe, dann wird es mir zwar da droben unmenschlich gut gehen; aber den Zusammenhang mit dem irdischen Jammertal brauche ich deshalb nicht aufzugeben. Obwohl ich für meine Person ausgesorgt habe, darf ich doch die Sorgen der annoch im Fleische wandelnden Revue passieren lassen. Sie vertrösten mich mit der zuversichtlichen und verführerischen Behauptung, ich könne aus der Seligkeit behaglich herniederschauen, wie ein satter Hausbesitzer, der auf sein gutgepolstertes Fensterkissen gestützt und seine Pfeife schmauchend das Treiben der Straße beaugenscheinigt. Ein recht armseliger Trost fürwahr! Versucht es doch einmal mit einem der fröhlichen Gassenbuben, die drunten spielen und postiert ihn neben den schmauchenden Hausherrn, wie lange er es trotz der Weichheit der Kissen wohl aushält, den Unternehmungen seiner Kameraden müßig von oben zuzuschauen! Das müßte ein schlechter Gassenbub sein, der nicht dazwischenfahren möchte, wenn seine Partei unterliegt, nicht mitjubeln, wenn sie triumphiert. Tausend Jahre könnte er an dem Fenster lehnen, und das Spiel da unten würde noch immer mehr Anziehungskraft für ihn haben, als die gute Stube in

seinem Rücken. Sollte aber nach Ablauf dieser tausend Jahre der gütige Hausherr zu ihm sagen: „Nie in aller Ewigkeit darfst du mehr dort hinunter,“ ich glaube, er würde dann lieber kopfüber aus dem Fenster springen, als daß er es sich vor der Nase möchte zuschlagen lassen.

Da unten, da unten ist meine Heimat — bei euch, die ihr am nächsten Morgen gleichmütig an meiner Bahre vorbeiwandert. Denkt nicht, daß ich euch diesen Gleichmut verüble. Ihr habt zu tun, ich weiß es. Ich rate euch sogar dringend, euch nicht aufhalten zu lassen; ihr würdet wichtigeres versäumen. Ich mache euch nicht den leisesten Vorwurf, wenn ihr so schnell als möglich zur Tagesordnung übergeht; aber ich könnte euch umbringen vor Neid. Freilich — eure Bevorzugung ist nur scheinbar; denn ein nächster Morgen bricht herein für euch alle, und es wird niemals Mangel sein an Überlebenden, die mich an euch rächen.

Der stolzeste Mensch müßte der letzte sein, er, der am Ende aller Tage kommt, der keine Erben und keine Nachfolger hat und das mächtig angeschwollene Buch eigenhändig abschließt und zuklappt. Auf seine Schultern wird niemand steigen, um weiter zu blicken als er; seine Taten wird niemand in den Schatten stellen und seine Irrtümer niemand bespötteln. Die gesamte Menschheit vor ihm hat ausschließlich für ihn geschafft; in jahrtausendlangem Ringen hat sie nichts hervorgebracht, was nicht ihm anheimfiele zur Ernte. Verschwenderisch wird er prassen dürfen mit den Gütern, die wir unsäglich mühevoll zusammenhäuften; für wen auch sollte er sie aufsparen oder gar vermehren! Auf erhabenem Gipfel

wird er ausruhen und die vollendete Geschichte seines dahingegangenen Geschlechtes überblicken wie ein unbeschränkter König, der im Abendrot Heerschau über seine Truppen hält. — Auch nach seinem Abschiedsstündlein wird es einen nächsten Morgen geben; die Sonne wird pünktlich emporsteigen und die prangende Welt beleuchten, die sich fortan in keinem Menschenauge mehr spiegeln soll. Ob der entgeistigte Erdball noch durch ein paar Äonen fortrollt, was liegt daran? Der stolze Mann braucht bei seinem letzten Atemzuge niemand zu beneiden.

Aber ich beneide ihn auch nicht. Denn es verlohnt sich nur, in einer Welt zu leben, von welcher der Abschied schwer ist; es verlohnt sich nur, für eine Welt zu wirken, die am nächsten Morgen mit der Sonne neugeboren aufersteht und im feurigen Glanz ihrer Unsterblichkeit das Vergängliche verglühen läßt.

Ich blicke hinaus in diese Welt. Noch gehört sie mir! Sanft und grünend breitet sich das Gelände bis zu den fernen Höhenzügen; rosige Wolken segeln am klaren Himmel vorüber; heller Gesang schallt an mein Ohr. Sommerlich flammt die Sonne, und sommerlich flammt auch mein Herz. Welch unendliche Fülle des Lebens! Welch unerschöpfliche Lust des Schaffens! Und da sollte es wirklich einen letzten Morgen geben? Und nach diesem noch einen nächsten? Ach, es ist nur ein Ammenmärchen! —

